



POHJOISMAISET YHTEISTUOTANNOT FIKTIOELOKUVASSA

Meri-Tuuli Varis

Opinnäytetyö
Kesäkuu 2015
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen ja kuval-
linen ilmaisu

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen ja kuvallinen ilmaisu

VARIS, MERI-TUULI:
Pohjoismaiset yhteistuotannot fiktioelokuvassa

Opinnäytetyö 48 sivua
Kesäkuu 2015

Tutkin opinnäytetyössäni pohjoismaisia yhteistuotantoja elokuva-alalla. Näkökulmana työssäni on Suomi ja suomalainen fiktioelokuva verrattuna muihin Pohjoismaihin. Olen tutkimuksellani toivonut löytäväni yhteistuotantojen hyötyjä ja haittoja sekä kokoamaan yhteen elokuva-alalla työskentelevien henkilöiden kokemuksia ja ajatuksia yhteistuotannoissa työskentelystä. Tarkastelen aihetta tuottajan ja tuotantopuolen näkökulmasta kiinnittämättä tarkempaa huomiota tekniseen tai visuaaliseen puoleen. Talouden näkökulma nousee työssäni esille monessa osiossa.

Aiheesta on yleisesti vähän tutkimuksia ja kirjallisuutta. Pääosaisina lähteinäni käytin kirjallisuutta pohjoismaisesta elokuvasta, Elina Pohjolan taiteen kandidaatin opinnäytetyötä pohjoismaisista yhteistuotannoista sekä Hanna Hemilän tutkimusta kansainvälisistä yhteistuotannoista. Näiden lisäksi tutkin SESin tilastoja sekä toteutin omia haastatteluja. Toinen haastattelu Elina Pohjolan kanssa toimii yhteenvetona hänen työlleen ja päätelmilleen sekä sille, miten hänen ajatusmaailmansa aiheesta on muotoutunut vuoden 2010 jälkeen. Toisena haastatteluna toimii Rimbo Salomaan ajatukset sekä kokemus pohjoismaisista yhteistuotannoista.

Tutkimuksellani koitan etsiä vastauksen siihen, millainen on pohjoismaisen yhteistyön potentiaali verrattuna muihin kansainvälisiin yhteistuotantoihin. Onko Pohjoismaissa jotain, mikä voisi viedä suomalaisen fiktioelokuvan kansainväliseen menestykseen?

Työssäni ajatus yhteistuotannoista avautuu pohjoismaisen fiktioelokuvan ja sen historian kautta ja jäsentyy haastattelujen ja kokemusten myötä. Pohjoismaisista yhteistuotannoista on todennäköisesti hyötyä tulevaisuuden elokuvalla, vaikkei kyseinen yhteistyön muoto ole kannattavampaa verrattuna muihin kansainvälisiin yhteistuotantomuotoihin. Yhteistyömahdollisuuksiin lähdetään sisältö edellä ja sopiva yhteistuotantomaa tuo tuotantoon omat hyötynsä ja näkökulmansa.

ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences
Degree Program in Media
Scriptwriting and Visual Expression

VARIS, MERI-TUULI:
Nordic Co-productions in Fiction Film

Bachelor's thesis 48 pages
June 2015

This thesis studied Nordic co-productions in the film industry. My aspect was Finland and I compared the Finnish film with the rest of the Nordic film. This study tried to discover the benefits and limitations of Nordic co-productions, as well as collect together the experiences and thoughts of two professionals working in the Finnish film industry. The subject was handled from a producer's point of view, focusing on the production side of the industry and more or less disregarding the technical and visual side. The financial aspect was emphasized in several sections of this thesis.

The difficult issue in this thesis was the limited number of previous studies and literature. The main sources in this thesis were Nordic film literature, Elina Pohjola's Bachelor's thesis and Hanna Hemilä's study on international co-productions. Besides these, the data of The Finnish Film Foundation were used and two Finnish film professionals who have been involved in Nordic co-productions were interviewed. The first interview was with Mr Rimbo Salomaa, a producer of Kinoproduction Oy and the second one was with Ms Elina Pohjola of Pohjola-filmi Oy. The interview with Mr Salomaa was about his thoughts and experiences of co-productions. Ms Pohjola's interview was about her career development and how it has affected her thoughts about Nordic co-productions in film.

This thesis tried to find the Finnish potential in film, compared to the other Nordic countries and their film industries. Is there something in the Nordic film industry that could lead the Finnish film to international success?

This thesis started by going through the Nordic film and film history. The subject was analyzed through the interviews and experiences. In the future the Nordic co-productions will not be more profitable than the other forms of international co-productions. Nevertheless, it will be useful for the Finnish film. Co-productions start from the content and a suitable co-production country will bring its benefits and perspectives into the production.

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	POHJOISMAINEN FIKTIOELOKUVA	7
	2.1 Fiktioelokuva Suomessa	9
	2.2 Fiktioelokuva Tanskassa	12
	2.3 Fiktioelokuva Norjassa	14
	2.4 Fiktioelokuva Islannissa	16
	2.5 Fiktioelokuva Ruotsissa	17
3	FIKTIOELOKUVATUOTANTO SUOMESSA	20
	3.1 Tuotantojen toimitavat ja rakenne	20
	3.2 Rahoituksen ja talouden näkökulma	21
	3.3 Pohjoismaisia yhteistuotantoja tehneitä elokuvatuotantoyhtiöitä.....	23
4	YHTEISTUOTANTO FIKTIOELOKUVASSA	28
	4.1 Yhteistuotantojen toimivuus fiktioelokuvassa.....	28
	4.2 Yhteistuotantojen tulevaisuus fiktioelokuvassa - teknologian näkökulma.....	29
	4.3 Suomen yhteistyö Ruotsin kanssa	30
	4.4 Verkostoituminen	32
	4.5 Suomi vähemmistötuottajana	35
	4.6 Suomen merkityksellisyys Pohjoismaisissa yhteistuotannoissa.....	37
5	GENRE-ELOKUVAT- MAHDOLLISUUS YHTEISTUOTANTOIHIN?.....	40
	5.1 Kolme genreä.....	40
	5.2 Pohjoismainen rikoselokuva.....	40
	5.3 Animaatio.....	43
	5.4 Lasten- ja nuortenelokuvat.....	44
6	POHDINTA	46
	LÄHTEET.....	48

1 JOHDANTO

Elokuvan teko eroaa muusta taiteesta siinä, että yksi teos on erittäin arvokas. Tämän vuoksi elokuvien teko on aina riski. Välillä riskit kääntyvät voitoiksi, välillä häviöiksi. Raha ja erityisesti sen puute ovat vaivanneet elokuva-alaa myös Pohjoismaissa mukaan lukien Suomen. On kuitenkin hienoa, että tuotantojamme tuetaan, vaikka ne ovat kansainvälisessä mittakaavassa pieniä. Islanti, Tanska, Ruotsi, Norja ja Suomi omaavat erilaiset perinteet elokuvan teossa, mutta meitä myös yhdistää moni asia. Pohjoinen mieli, aatteet ja perinteet näkyvät taiteessamme. Talvemme ovat pitkiä ja synkkiä ja kesämme täynnä valoa ja voimaa. Luonto on vahva osa fiktioelokuvaamme ja osaamme arvostaa sen kauneutta ja ainutlaatuisuutta.

Maamme tukevat fiktioelokuva paikallisilla säätiöillä ja yhteistä tekemistämme tukee Pohjoismainen elokuva- ja televisiorahasto. Ilman kyseisten säätiöiden tukea elokuvan tekeminen Pohjoismaissa olisi hyvin vaikeaa. Tälläkään hetkellä budjettimme eivät yllä kansainvälisiin mittoihin, mutta pohjoismaisella fiktioelokuvalla on sija markkinoilla. Kunhan sen tukemiseen käytetään aikaa ja osaamista.

Yhteistuotannot mahdollistavat osaltaan suuremman rahoitussumman kokoamisen. Hyöty ei kuitenkaan aina ole rahallista. Yhteistuotanto voi auttaa esimerkiksi lokaatioiden ja osaajien löytämisessä. Verkostoituminen ja suhteiden luonti onkin elokuva-alalla ratkaisevaa. Kun yhteys tekijöiden välillä löytyy, kannattaa se käyttää hyväksi.

Pohjoismaisessa elokuvahistoriassa Ruotsi ja Tanska ovat erottuneet joukosta vahvempina ja menestyneempinä. On kuitenkin tärkeää kiinnittää huomio myös pienempiin Pohjoismaihin. Vaikka menneisyydestä ei löytyisikään suuria elokuvantekijöitä tai kassamagneetteja, on tulevaisuus ja uudet sukupolvet täynnä uusia mahdollisuuksia. Tämän vuoksi pohjoismaiseen fiktioelokuvaan ja sen potentiaaliin on hyvä kiinnittää huomiota.

Fiktioelokuvien kasvaessa Hollywood-tuotantojen suuntaan, kannattaa katse kiinnittää pohjoismaisen elokuvan historiaan ja sen vahvuuksiin. Tulevatkin sukupolvet voivat hyödyntää tuotannoissaan piirteitä, jotka aikanaan ovat erottaneet pohjoismaisen fiktioelokuvan muusta maailmasta. Tarinat ja sisällöt yhdistävät ihmisiä ympäri maailmaa.

Pohjoismaissa on taitoa ja osaamista. Niiden yhdistäminen voi elokuva-alalla olla alku jollekin globaalimmalle.

Olen rajannut aiheeni keskittyen pohjoismaisiin yhteistuotantoihin Suomen kanssa. Tarkasteltavissa tuotannoissa mukana ovat vain tuotannot, joissa yhteistyötä ovat tehneet pelkät Pohjoismaat. Yhteistuotantoja Pohjoismaiden kanssa tehdään siis myös laajemmin muunkin maailman kanssa.

2 POHJOISMAINEN FIKTIOELOKUVA

Pohjoismainen fiktioelokuva erottuu ainutlaatuisena verrattuna muuhun maailmaan. Pohjoismaisessa fiktioelokuvassa on omat tunnistettavat piirteensä. Vaikka viidellä Pohjoismaalla Tanskalla, Ruotsilla, Norjalla, Islannilla ja Suomella on omanlaisensa elokuvahistoria ja sen perinteet, on maillamme paljon yhteistä elokuvan saralla.

Jokaisella Pohjoismaalla on oma elokuvasäätiönsä, joka tukee kotimaisia tuotantoja. Koska tuotannot maissamme ovat pieniä verrattuina kansainvälisiin markkinoihin, tarvitsevat elokuvat ylimääräistä tukea toteutuakseen. Valtion tuki on tällaisessa tilanteessa korvaamatonta. Mervi Pantti toteaaakin kirjassaan ”Kansallinen elokuva pelastettava” (2000): ”Ei ole mitään taidetta, joka kykenee elättämään itsensä. Sen takia pitäisi olla luonnollista, että valtio avustaisi elokuvaa.”

Pohjoismaat ovat perustaneet yhteiseksi säätiökseen Pohjoismaisen elokuva- ja televisiorahasto Nordisk Film & TV Fondin vuonna 1990. Sen tarkoituksena on markkinoida korkealaatuisia elokuvia ja televisiosarjoja. (Pohjoismainen elokuva- ja televisiorahasto.) Tällainen rahasto mahdollistaa yhteistuotantoja, joissa mukana on vähintään kaksi Pohjoismaata sekä yleistä yhteistyötä Pohjoismaiden välillä (Cowie 1992, 8).

Elokuva on nuorin hyväksytyistä taidemuodoista. Pohjoismaissa tämä kyseinen taiteenlaji inspiroi 1900-luvun alussa monia yritteliäitä henkilöitä elokuvan pariin. Näistä muutamia ovat esimerkiksi tanskalainen Ole Olsen sekä ruotsalaiset Charles Magnusson, Victor Sjöström ja Mauritz Stiller. Mykkäelokuvien pioneereina pidetään erityisesti Ruotsia ja Tanskaa. (Cowie 1992, 7.)

Pohjoismainen elokuva ei koskaan omaksunut avantgarde-suuntausta. Sen sijaan ajan suuret pohjoismaiset ohjaajat kääntyivät teemoihin, jotka olivat yleisiä kaikille viidelle Pohjoismaalle. Tällaisia teemoja olivat esimerkiksi kesärakkaus, jota uhkaa vääjäämätön syksyn alkua. Kylmät ja pitkät talvet, jotka ajavat vahvoja miehiä juomaan. Kontrasti koskemattoman villin luonnon ja kaupungin välillä sekä odottamaton väkivalta, jota seuraa syyllisyys. Nämä teemat kuvaavat monia pohjoismaisia elokuvia, vaikka ohjaajan individualismi auttaakin välttämään tämän tyyppistä luokittelua. (Cowie 1992, 7.)

Pohjoismaat nauttivat monista kapitalistisen tuotantojärjestelmän eduista, mutta tuotannoista löytyy myös piirteitä, jotka yhdistetään yleisesti itäiseen Eurooppaan. Kieli ja väkiluku tuovat omat haasteensa pohjoiseen elokuvaan. Vain harvat elokuvat voivat kattaa kulunsa kotimaisilla markkinoilla. Festivaalivoitot eivät tuo riittävästi taloudellista tukea ja elokuva tarvitsee yleisesti kansainväliset markkinat menestyäkseen taloudellisesti. (Cowie 1992, 8.)

Valtio tulee kulttuurin kentälle usein kahdesta syystä. Lähtökohta voi olla joko kulttuurinen tai taloudellinen. Kulttuurinen lähtökohta näkee elokuvan valtion imagoa, identiteettiä ja arvoja vahvistavana taiteenmuotona. Taloudellinen lähtökohta merkitsee taas taloudellista kasvua, johon elokuva voi olla mahdollisuutena. Elokuvaa voi lisätä esimerkiksi työpaikkojen määrää. (Pantti 2000, 93-94.)

Pohjoismaainen fiktioelokuva taistelee asemastaan tiukentuneiden valtion budjettien ja Hollywood-elokuvien kanssa. Ongelmia ja haasteita on paljon, mutta pohjoismaainen elokuva on kuitenkin oma tarinansa. (Cowie 1992, 8.)

Haastattelin työhöni tuottaja Rimbo Salomaata vuoden 2014 kesällä, kun Salomaa työskenteli Kinotar Oy tuotantoyhtiössä. Myöhemmin Salomaa on siirtynyt Solar Filmsin tuottajaksi. Salomaan haastattelussa mukana oli myös Kinotar Oy:n tuotantokoordinaattori Hanna Aartolahti. Keskustelimme Salomaan ja Aartolahden kanssa pohjoismaisista yhteistuotannoista ja haastattelun lopulla kysyin Salomaaalta, minkä Pohjoismaan kanssa hän itse lähtisi mieluiten tekemään yhteistyötä seuraavaksi. Salomaa totesi pitävänsä ruotsalaisten kulttuurista, tanskalaisten kanssa hän ei ole vielä tuotantoa tehnyt ja Islannista löytyy hänen mielestään mielenkiintoisia kuvauspaikkoja. Yksi maa ei nouse joukosta ja tärkeimpänä Salomaa (2014) pitääkin luonnollisuutta niin tarinan kuin ihmisten kannalta. Jokainen Pohjoismaista on ainutlaatuinen ja niin myös heidän elokuvansakin.

Pohjoismaiden fiktioelokuvan historia ja menneisyys avaavat tilannetta, jossa heidän elokuvansa on tänä päivänä. Se kertoo Pohjoismaiden lähtökohdista yhteistuotantoihin sekä siitä, minkä maiden kanssa yhteistuotantoihin lähteminen on luontevinta. Avaan seuraavissa luvuissa jokaisen Pohjoismaan fiktioelokuvaa sekä sen historiaa ja perinteitä. Elokuva-ala on murroksessa ja uusia tuotantomuotoja ja tapoja etsitään. Maidemme historia kertoo kuitenkin paljon siitä, mistä uutta lähdetään luomaan ja kuinka vakaalla pohjalla elokuvamme on.

Tarkastellessani eri Pohjoismaiden perinteitä, huomasin, kuinka erilaisessa asemassa fikti elokuvamme on. Lähtökohdat yhteistuotantoihin voivat olla hyvinkin erilaisia Pohjoismaidenkin sisällä. Muualla maailmassa Pohjoismaat ovat yksi territorio eikä norjalainen ja suomalainen fiktiokuva ole siellä erilaisessa lähtökohdassa. Pohjoismainen yhteistyö onkin tärkeää, kun ajatellaan kansainvälistä menestystä ja pohjoismaisen elokuvan kehittymistä eteenpäin.

2.1 Fiktiokuva Suomessa

Suomalainen fiktiokuva mielletään ulkomailla synkäksi, alakuloiseksi ja paikoin pitkäväteiseksi. Usein se ajatellaan ”Kaurismäkiseksi”. Tämä ei ole ihme, onhan Aki Kaurismäki tunnetuin suomalainen elokuvantekijä. Tulevilla sukupolvilla on mahdollisuus viedä suomalainen fiktiokuva uudelle tasolle. Uusille tekijöille ja näkemyksille on tilaa. Alan kansainvälistyessä voimme löytää elokuvahistoriasta asioita, joita voimme edistää ja rakentaa uudelleen. Kesän loputon valo ja kaunis luonto ovat jotain, mitä muualta ei samalla tavalla löydy.

Vuonna 1896 Lumièren veljekset järjestivät ensimmäiset elokuvanäytökset Suomessa. Suomi oli Pohjoismaista ensimmäinen, jossa avattiin elokuvateatteri vuonna 1901. (Cowie 1992, 11.) Suomessa oli vahva kulttuurinen pohja, joka oli perua Venäjän ja Ruotsin valtojen alaisena olost. Tällainen kulttuurinen pohja loi oivan alustan elokuvan juurtumiselle Suomen historiaan. Vuoteen 1904 mennessä esitettiin ensimmäiset kolme Suomessa kuvattua elokuvaa, jotka olivat kaikki dokumentteja. Ensimmäinen suomalainen fiktiokuva oli Louis Sparren ja Teuvo puron *Salaviinanpolttajat* vuodelta 1907. (Cowie 1992, 60.)

Vuoteen 1917 mennessä Suomessa oltiin tehty jo noin 350 elokuvaa, joista 28 oli täysipitkiä (Cowie 1992, 11). Kyseiseen saavutukseen nähden voisi kuvitella, että Suomi olisi ollut elokuva-alalla yhtä menestyksekkäs kuin naapurimaa Ruotsi. Suomesta puuttui kuitenkin vahvat tuottajat ja ohjaajat, joita Ruotsista taas löytyi. Suomessa menestyi jo tuolloin hyvin tehdyt komediat, mutta draama jäi heikommalle kiinnostukselle. Lumièren veljekset jättivät vaikutuksensa Suomen elokuvamaailmaan pitkäksi aikaa. Pidemmällä tähtäimellä se ei kuitenkaan riittänyt.

Erkki Karu ja Teuvo Puro perustivat vuonna 1919 Suomi-Filmi Oy:n. Suomi-Filmi Oy oli 1920-luvulla hallitseva elokuva-alan osakeyhtiö. Suomalaisen ohjaaja-tuottaja Risto Orkon vuonna 1934 ohjaamasta *Siltalan pehtoorista* tuli ensimmäinen elokuva, joka saavutti Suomessa miljoonayleisön. Tämä oli Suomen vain 4,5 miljoonan asukaslukuun nähden huima saavutus.

1950-luvulla suomalaisessa elokuvassa näkyi toisen maailmansodan jättämät jäljet. Fiktioelokuvat käsitelivät usein henkilöhahmon suhdetta alkoholiin ja sitä käytettiin metaforana jokapäiväiseen elämän tuoman paineen alla selviytymiseen. (Cowie 1992, 60.) Hahmoista huokui epävarmuus ja itsetunnon puute. Tällaisista elokuvista voisi nostaa Peter Cowien *Scandinavian Cinema* –kirjassakin mainitun Matti Kassilan elokuvan *Elokuu* vuodelta 1956. Monet elokuvastudiot luottivat 1950-luvulla adaptaatioihin kirjallisuudesta (Cowie 1992, 60.)

Vielä 1960-luvulla suomalainen fiktioelokuva luotti luontoon ja sen moninaisuuteen. Oli huomattavissa, että kaupunkimiljööhön perustuvat realistisemmat kuvaukset eivät menestyneet niin hyvin. Elokuva pysyi vahvasti Suomen rajojen sisällä eikä suomalaisilla ohjaajilla tai tuottajilla ollut rahkeita läpimurtoihin ulkomailla. Suomi pysyi elokuvan teossa näkymättömässä asemassa esimerkiksi Ruotsin ja Tanskan elokuvateollisuuteen nähden.

Taju kankaalle – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa (2003) kirjan on toteuttanut elokuva-alan eri asiantuntijat. Veijo Hietala (2003, 26-27) kirjoittaa kyseisessä kirjassa suomalaisen elokuvan uudesta tulemisesta. Hietala (2003, 26-27) kertoo uuden tulemisen alkaneen 1990-luvulla Markku Pölöestä. Pölönen nousi arvostettuun asemaan maaseudulle sijoittuvilla ja menneisyydelle kumartavilla elokuvillaan. Kansalliset aiheet yksinään eivät vedonneet laajempaan yleisöön. Nuoret elokuvantekijät onnistuivat kuitenkin yhdistämään kansallisiin aiheisiin nuorten suosimat näyttelijät ja Hollywood-tyylisen kerronnan. Tämä oli kotimaisen elokuvan uuden menestyksen alku. (Hietala 2003, 26-27.)

Suomalaisessa elokuvassa ja sen viennissä on useita ongelmakohtia, jotka vielä etsivät ratkaisuaan. Elina Pohjolan Taiteen kandidaatin opinnäytetyössä Pohjoismaiden yhteistyö – suomalaisen elokuvan asema pohjoismaisessa yhteistuotannossa (2010) käydään läpi kyseisiä ongelmakohtia. Pohjola haastatteli työtään varten suomalaisia tuottajia. Jaan Pohjolan haastattelujen pohjalta ajatuksia suomalaisten tuottajien näkökulmasta.

Tuottaja Jarkko Hentulan Juonifilmi-tuotantoyhtiöstä kertoo Pohjolan (2010, 10) työssä suomalaisen elokuvan Kaurismäki-perinnöstä seuraavaa: ”Suomalaisia elokuvia pidetään hitaina, ne ovat laahaavia, estetiikka on lähempänä venäläistä kuin pohjoismaista estetiikkaa. Kaurismäkeläinen minimalismi on toiminut suunnannäyttäjänä. Aki Kaurismäki leimaa paljon käsitystä suomalaisesta elokuvasta.”

Puhuttaessa suomalaisen elokuvan huonoista puolista mainitsee Salomaakin (2014) ahdistuneisuuden ja sulkeutuneisuuden. Esimerkkinä hän käyttää Aku Louhimiehen elokuvia, joissa hänen mielestä suomalainen yhteiskunta näytetään sulkeutuneena ja ahdistuneena. Pohjoismaiseen yhteistyöhön lähdetessä Salomaa (2014) haluaakin eurooppalaisempaa kerrontaa, jossa ajat voivat olla rankkoja, mutta esitystapa on erilainen. Salomaa (2014) toteaa, että Suomessa ohjaaja ja käsikirjoittaja ovat usein sama henkilö, jolloin tuottajan on oltava erittäin vahva henkilö joka sparraa. Muuten saatetaan kääntyä liian helposti ohjaajan ”itseterapointiin ” ja elokuvanteko on liian kallis ”itseterapoinnin” muoto, Salomaa (2014) lisää.

Pohjolan (2010) työssä ongelmakohdaksi nousi myös Skandinavia. Suomi ei kuulu Skandinaviaan kuten muut Pohjoismaat ja se saattaa erottaa Suomea muista Pohjoismaista.

Tuottaja Jarkko Hentula toteaa Pohjolan (2010, 9-10) työssä: ”Suomi ei ole osa Skandinaviaa, vain osa Pohjoismaita. Tämä näkyy kaikessa tekemisessä ja yhteistuottamisessa. Olemme Ruotsissa täysin eri viivalla suhteessa tanskalaisiin ja jopa norjalaisiin hankkeisiin. He tuntevat toistensa maat ja kulttuurin.”

Yksi ongelmakohta suomalaisessa elokuvassa on kieli. Suomea ei puhuta äidinkielenä muualla, jonka vuoksi elokuvien levitys vaikeutuu. Ruotsi on kielenä ollut Suomelle mahdollisuus jo pitkään. Koska ruotsalaisella elokuvalla on vahvempi jalansija kansainvälisellä kentällä, kannattaisi kaksikielisyyttä käyttää hyväksi luodessa suhteita muihin Pohjoismaihin. Haastatteluissa nousi esille kielen tärkeys pohjoismaisessa yhteistyössä. Tuottajat jotka pystyvät kommunikoimaan ruotsalaisten kanssa heidän kielellään, kokivat tämän suurena etuna. (Pohjola 2010, 11-12.) Esimerkiksi Kinoproduction Oy:n tuottaja Claes Olsson puhuu äidinkielenään ruotsia. Hän kokee sen yhdeksi suureksi syyksi siihen, miksi Kinoproduction Oy on onnistunut luomaan niin vahvat siteet Ruotsiin ja on toteuttanut runsaasti yhteistuotantoja. (Pohjola 2010, 12.)

Suomalaisiin elokuviin on hyvin vaikea saada kansainvälisiä ja korkeatasoisia näyttelijöitä, koska puhuttavana kielenä on suomi. Salomaakin (2014) painottaa kaksikielisyyden merkitystä ja ruotsin kielen hallitsemista. Tuottajalle sujuvan ruotsin kielen puhuminen on valttikortti luotaessa suhteita muualle.

Jo pitkään onkin puhuttu ajatuksesta, jossa elokuvan puhuttu kieli vaihdettaisiin englanniksi (Taju kankaalla – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa, Janne Rosenqvist 2003, 45). Englanti olisi oikotie kansainvälisille markkinoille ja suomalaista elokuvaa olisi helpompi lähestyä. Englannin kielen käyttö on kuitenkin ristiriitainen lähtökohta. Kieli rajaisi heti kotimaista yleisöä. Kotimainen yleisö on erityisen tärkeää suomalaiselle elokuvalla. Ilman menestystä kotimaassa, on kansainvälinenkin menestys kaukainen haave.

Suomessa nuoret tekijät ja uudet sukupolvet tuovat mukanaan kansainvälisyyttä ja erilaisia näkemyksiä. Suuremmat tuotannot mahdollistetaan yhteistuotannoin. Suomalaiset fiktioelokuvat löytävät mahdollisuutensa usein lasten ja nuorten elokuvista sekä animaatioista. Genre-elokuvat ovat alkaneet menestyä ja niissä voikin olla Suomen seuraava valttikortti.

Suomessa moni tuottaja kääntyy usein Pohjoismaiden ulkopuolelle, kun yhteistuotanto tulee ajankohtaiseksi. Ruotsin kanssa Suomella on ollut aina vahva side myös elokuva-tuotannoissa. Kaksikielisyys on edesauttanut taitojemme yhdistämistä. Suomi on maantieteellisesti yhteydessä muihin Pohjoismaihin ja yhdistämällä taitojamme laajemmin, voi tulevaisuuden elokuva olla taas vahvemmallalla pohjalla. Suomen kannattaa kääntää eksootisuutensa edukseen ja käyttää sitä valttikorttina kasainvälisessä kilpailussa. Suomelta uupuu vielä läpimurtoelokuva, josta elokuvataiteemme muistettaisiin. Tämä elokuva voi olla jo tekeillä tai idea siitä aluillaan. Yksinkertaisesti voisi ajatella, että ratkaisu moneen elokuva-alan ongelmaan olisi tehdä parempia elokuvia (Pohjola, 2010). Mikään ei kuitenkaan ole niin mustavalkoista ja parempien elokuvien teko on monien haastavien asioiden summa.

2.2 Fiktioelokuva Tanskassa

Tanskalaiset koetaan kulttuuriltaan ja tavoiltaan iloisiksi ja avoimiksi verrattuna muihin pohjoismaalaisiin. Tämä positiivinen särmä on näkynyt myös heidän fiktioelokuvissaan.

Tanskalaisiin ei ole tarttunut samanlainen synkkyys ja melankolisuus, joka varjostaa muuta pohjoismaista elokuvaa.

Tanska on yksi Pohjoismaiden johtavista elokuvamaista. Heillä on pitkät perinteet elokuvan teossa. Ensimmäisen fiktioelokuvan Tanskassa ohjasi valokuvaaja Peter Elfelt vuonna 1903 (Cowie 1992, 11). Vuonna 1905 avattiin Biograph Teater -elokuvateatteri Kööpenhaminaan. Tanskan elokuvahistorian yhdeksi johtohahmoksi nousee ehdottomasti Ole Olsen. Hänen bisnesvaistonsa ja tuottajanlahjat antoivat tanskalaisen elokuvan nousta siihen, missä se vielä nykypäivänäkin seisoo.

Vuonna 1906 Ole Olsen perusti Nordisk Films Kompagnin, joka laajeni nopealla tahdilla (Cowie 1992, 11). Vuosina 1907-1910 Olsenin studioilta valmistui yli 560 elokuvaa. Tanskan elokuvahistorian yhdeksi menestyneimmistä ohjaajista voisi nostaa Viggo Larsenin, joka ohjasi alkuperäisversion elokuvasta *The White Slave* (1906). Hänen lisäksi tunnettuja tanskalaisohjaajia ovat muun muassa August Blomin ja Urban Gadin.

Tanskalaiset ovatkin ehkä ymmärtäneet fiktioelokuvan teosta jotain, mitä muidenkin Pohjoismaiden olisi hyvä adaptoida. Välillä pohjoismaisia fiktioelokuvia vaivaa raskaiden aiheiden käsittely raskaalla tavalla. Tanskalaiset lähestyvät teemoja valoisammin ja yksinkertaisemmin. Kun näihin lisätään korkea laatu, on menestyksen palaset kasassa. Tanskalainen elokuva onkin keskittynyt suureksi osaksi komedioiden luomiseen.

Tanska oli länsimaista ensimmäisiä, jotka tukivat paikallista elokuvaa jo ennen Tanskan elokuvasäätiön perustamista vuonna 1965 (Cowie 1992, 11). Tanskalaiset fiktioelokuvat kertovat useammin nuorista ja lapsista verrattuna muihin Pohjoismaihin. Nuorista kertovat fiktioelokuvat käsittelevät usein nuoruuden murroskohtia, altistumista houkutuksille ja kiellettyjen asioiden kokeilulle.

Tanskalaiset ohjaajat ovat uskaltaneet ottaa riskejä suuremmalla rohkeudella kuin kansaohjaajat muualla Pohjoismaissa. Tanskalainen elokuva-ala on antanut tilaa myös naisten osaamiselle elokuvan teossa. Tämä on ihailtavaa ajatellen, että edelleenkin elokuva-ala mielletään usein miesvaltaiseksi.

Tanskalaisten elokuvien budjetit ovat keskimäärin noin puolitoistakertaiset Suomessa tehtävien elokuvien budjetteihin nähden. Vuosien 2003-2008 aikana Tanskan elokuvasää-

tiö on tukenut tanskalaista fiktioelokuvaa mahdollistamalla noin 26 fiktioelokuvan tuottamisen vuosittain. Näistä noin puolet ovat yhteistuotantoja. (Pohjola 2010, 5.)

Tanskalainen fiktioelokuva on aina ollut menestyksestä Tanskassa. Se on pärjännyt erinomaisesti verrattuna kansainvälisiin fiktioelokuviin. Vuonna 2009 se koki kuitenkin hetkellisen laskun suosiossaan ja tanskalaisten kiinnostus oman maan fiktioelokuvia kohtaan katosi.

Yksi tunnetuimpia tanskalaisia fiktioelokuvan tekijöitä nykypäivänä on omaperäisen ja ainutlaatuisen tyylin omaava Lars Von Trier. Lars Von Trier käsittelee elokuvissaan arkoja ja vaiettuja aiheita. Hänen elokuvansa ja ohjaajan omat lausunnot ovat aiheuttaneet kohuja, jotka ovat edesauttaneet hänen kiinnostavuuttaan kansainvälisellä tasolla. Monet elokuva-alalla pitävät Lars Von Trieriä esikuvanaan. Hänen tunnetuimpia elokuviaan ovat esimerkiksi *Europa* (1991), *Breaking the Waves* (1996), *Dancer in the Dark* (2000), *Dogville* 2003, *Antichrist* (2009), *Melancholia* (2011) sekä *Nymphomaniac Vol.I & Vol.II* (2013). (IMDb.)

2.3 Fiktioelokuva Norjassa

Norjassa fiktioelokuvalla ja elokuvalla ylipäätään on vahva pohja. Tätä auttaa erityisesti se, että Norja valtiona tukee elokuvaa ja pitää sitä kulttuurillisesti tärkeänä. Norjalaisessa elokuvassa näkyy pohjoismaisuus ja sen perinteet, mutta sillä on myös omanlaisensa tyyli ja olemus. Esimerkiksi norjalainen ohjaaja Rasmus Breistein luotti luontoon ja sen ainutlaatuisuuteen kuvauspaikkana, kuten muutkin pohjoismaalaiset ohjaajat. Studiokuvauksia järjestettiin vain harvoin. (Cowie 1992, 60.)

Norjalainen fiktioelokuva on nostanut tasoaan erityisesti viime vuosina. Se on kotimaassaan suuressa suosiossa. Tätä kehitystä ovat edesauttaneet muun muassa uusi elokuvainstituutti sekä kulttuuriministeri Trond Giske (toimikausi 2009-2013), joka piti norjalaista elokuvaa ja sen kehitystä tärkeänä. Giske halusi, että norjalaisesta elokuvasta tulisi Pohjoismaiden vahvin (Pohjola 2010, 7.)

Ennen 1970-lukua norjalainen fiktioelokuva ei ollut vielä päässyt esille ja ihmisten tietoisuuteen. Se oli esimerkki siitä, miten elokuvatuotannolle voi käydä, kun valtio ei anna tarpeeksi tukea. Vuosien 1908-1975 välisenä aikana Norjassa tehtiin 314 pitkää elokuvaa.

Nämä elokuvat tuotettiin sadassaviidessä eri tuotantoyhtiössä. Tämä tarkoittaa, että kyseiset tuotantoyhtiöt tekivät vain hyvin vähän elokuvia olemassaolo aikanaan (Cowie 1992, 87.) Tästä voi päätellä, että tuotantoyhtiöt menivät konkurssiin tuottamiensa elokuvien jälkeen. Luultavimmin siksi ettei elokuvien tuotot kattaneet niiden tekoon käytettyä taloudellista panosta. Talouden vaikutukset ovat johdatelleet norjalaisen elokuvan tilannetta suuresti (Cowie 1992, 87).

Norjalainen fiktioelokuva ei alkuaikoinaan lähtenyt mukaan elokuvan teossa pyöriviin trendeihin tai ilmiöihin. Norja pysyi niistä ulkopuolella 1960-luvun lopulle asti. (Cowie 1992, 91.) Eurooppalainen elokuva eli 1960-luvulla muutoksen aikoja. Pohjoismaat lähtivät mukaan uudennlaiseen elokuvakieleen. Tanska ja Norja seurasivat kuitenkin perässä. Syyt tähän olivat luultavammin taloudessa sekä siinä ettei Norjassa ollut vielä tarpeeksi vahvoja elokuvatekijöitä. 1960-luvulla alkoi Norjaankin syntyä uusi nuorten elokuvatekijöiden sukupolvi, joka halusi rikkoa perinteisiä tapoja tehdä elokuvaa.

Norjassa oli kuitenkin varteenotettavia ohjaajia ja fiktioelokuvia. Rasmus Breistein rakensii norjalaista elokuvaa 1920-luvulla. Yksi hänen tunnetuimmistaan elokuvista oli *Fante-Anne* (1920). Vuonna 1957 ilmestyi Arne Skouen *Me kuolemme yksin* (*Ni Live*) sekä vuonna 1974 Anje Breien elokuva *Aviovaimoja* (*Hustruer*). (Cowie 1992, 87-97.) Vuonna 1987 ilmestynyt Nils Gaupen elokuva *Tiennäyttäjä* (*Ofelan*) oli ehdokkaana Oscar-palkinnon saajaksi parhaan ulkomaisen elokuvan sarjassa. Norjalaiset elokuvat ovat muutenkin olleet esillä elokuvafestivaaleilla kuten Cannesin elokuvajuhlilla sekä Berliinissä Berlinalessa. (Cowie 1992, 103; IMDb.)

Lähivuosina Norjasta on tullut mielenkiintoisia genre-elokuvia. Vuonna 2009 ilmestyi esimerkiksi kauhukomedia *Død snø* (engl. *Dead Snow*). Elokuvan on ohjannut Tommy Wirkola. Kyseistä elokuvaa on esitetty Suomessa Night Visions -elokuvafestivaalilla. Petter Næssin ohjaama vuonna 2012 ilmestynyt draamaelokuva *Into the White* keräsi näyttelijäkaartiin myös kansainvälisiä tähtiä kuten Rubert Grintin ja David Grossin. Maininnan arvoinen on myös seikkailuelokuva *Gåten Ragnarok* (2013), jonka ohjasi Mikkel Brænne Sandemose. (IMDb.)

Norjalaisessa fiktioelokuvissa on huomattavissa samanlaista muutosta kuin suomalaisessa elokuvassa. Se on menossa selkeästi kohti genre-elokuvia ja elokuvilla tähdätään kansainvälisille markkinoille. Norjalainen fiktioelokuva, kuten myös tanskalainen, on usein painottunut nuorille suunnattuihin tai nuorista kertoviin fiktioelokuviin.

2.4 Fiktioelokuva Islannissa

Islannin historia elokuvateollisuudessa ei ole ollut kovin merkittävää. Pikkuhiljaa pohjoinen saarivaltio alkaa saada jalansijaa elokuvamaailmassa ja sen ainutlaatuisen kaunis ja monipuolinen luonto pääsee valkokankaille asti. Islanti on ollut riippuvainen yhteistuotannoista ja Pohjoismaat ovatkin tehneet paljon yhteistyötä sen kanssa. Islanti on väkiluvultaan on pieni maa. Tämä onkin suoraan verrannollista fiktioelokuvien tekoon. Islannin valtio ei ole tukenut elokuvaa niissä määrin, missä muut Pohjoismaat ovat valtiollista tukea saaneet. Tämä tarkoittaa sitä, että Islannissa elokuvaa todella tehdään kengännauhabudjetilla. Pienet budjetit eivät kuitenkaan tarkoita huonoja elokuvia. Islannista löytyy osaamista ja taitoa sekä intohimoa elokuvan tekoa kohtaan.

Ensimmäinen elokuvateatteri avasi ovensa Islannissa Reykjavikissa vuonna 1906. Siitä lähtien islantilainen elokuva on aloittanut kasvuaan. Alkuvuosina islantilaisessa elokuvateollisuudessa suurinta huutoa oli luonto. Islannin luonto on edelleen suosittua niin eurooppalaisissa tuotannoissa kuin yhdysvaltalaisissakin. Vuonna 1944 Islanti itsenäistyi Tanskasta. Itsenäistyminen antoi uutta pohjaa myös elokuvan teossa. (Cowie 1992, 79.)

Islannin elokuvasäätiö perustettiin vasta vuonna 1979. Vaikka säätiö ei jakanutkaan tukeaan suuria määriä, oli sen perustaminen islantilaiselle elokuvalla merkityksellistä.

Islannista on tullut osaavia ohjaajia ja elokuvantekijöitä. Monet näistä elokuvantekijöistä ovat ensin tehneet uraa televisiossa ja siirtyneet sen jälkeen elokuvan pariin. Yksi ensimmäisistä näkyvyyttä saaneista islantilaisista ohjaajista oli Hrafn Gunnlaugsson. Hänen tunnetuimpia elokuviaan oli vuonna 1980 ilmetynt *Óðal feðranna* (engl. Father's Estate). Toinen tunnettu islantilainen ohjaaja on Ágúst Guðmundsson, joka on ohjannut muun muassa elokuvan *Maan lapset* (Land og synir) vuonna 1980. Thorsteinn Jónssonin elokuva *Piste, piste, pilkku, viiva* (Punktur punktur komma strik, 1981) on jäänyt merkittäväksi elokuvaksi Islannin elokuvahistoriassa. (Cowie 1992, 80.)

Islantilaisen fiktioelokuvan tulevaisuus on vielä epäselvä ja vaikea taloudellinen tilanne on pienen maan elokuvateollisuudelle raskasta. Nuoria tekijöitä löytyy varmasti kuten muistakin Pohjoismaista, mutta elokuvakoulutus ja alalle pääsy on islantilaisille vaikeampaa. Tulevaisuudessakin Islannin valttikortti on luonto ja sen moninaisuus sekä ainut-

laatuiset kuvauspaikat. Pohjola (2010, 8) mainitsee työssään, että Islannin talouskriisi tulee jättämään jälkensä elokuva-alaan ja sen rahoitukseen. Seurausten suuruus tulee selviämään lähitulevaisuudessa.

Kotimaisen fiktioelokuvan vientiä ajatellen on Islannille haastavaa etäisyys muihin Pohjoismaihin sekä kieli, joka on skandinaaveille aivan yhtä vieras kuin suomen kieli.

Islantia auttaa kuitenkin hyvät suhteet yhdysvaltalaisiin ja britteihin. Heidän kanssaan Islanti tekeekin enemmän yhteistuotantoja.

Hentula toteaa Pohjolan työssä: ”He ovat onnistuneet tuotteistamaan oman friikkiytensä. Ja vielä kun ovat kaukana, syrjässä kaikesta, satujen saarella ja mystisessä paikassa. Ehkä Islantilaisella elokuvalla on jotain, mitä me suomalaisetkin voisimme oppia. (Pohjola 2010, 8.)

2.5 Fiktioelokuva Ruotsissa

Ruotsilla on ollut pohjoismaisessa fiktioelokuvassa suurin ja näkyvin rooli verrattuna muihin Pohjoismaihin. Ruotsista on löytynyt osaavia ohjaajia ja tuottajia, jotka ovat vie-neet ruotsalaista fiktioelokuvaa eteenpäin ja tehneet elokuvahistoriallisesti merkittäviä teoksia. Fiktioelokuvan vahvat juuret alkavat jo mykkäelokuvien kaudelta ja jatkuvat tähän päivään asti. Ruotsilla on varmasti paikkansa tulvaisuuden kansainvälistyvässä elokuvamaailmassa.

Yksi mykkäelokuvan johtohahmoista ruotsalaisessa elokuvassa oli Charles Magnusson (1878-1948). Hän liittyi myöhemmin myös Svensk Filmindustria edeltäneeseen Svenska Bioon, joka perustettiin vuonna 1907. Charles Magnussonin ajatuksena oli toiminnan tärkeyden korostaminen kuvassa. Tämä erosi kyseisenä aikana valinneista ajatuksista teatterin siirtämisestä valkokankaalle ja lavastuksen tärkeydestä. Magnusson korosti myös taiteilijan ja ohjaajan vapautta. Hänen luomansa tunnelma siitä, että kaikki oli mahdollista, kehitti ruotsalaista elokuvaa suuresti. (Cowie 1992, 107-108.)

Myöhemmin ruotsalaisessa fiktioelokuvassa ja elokuvassa ylipäättään nousivat johtohahmoiksi Victor Sjöström ja Muriel Stiller. Tämä kaksikko on jättänyt vahvan jäljen elokuvahistoriaan ja heidän roolinsa on edistänyt ruotsalaisen elokuvan asemaa pohjoismaisessa elokuvassa. Tämä kaksikko opiskeli elokuvaa paljon, he loivat uutta ja olivat varmoja itsestään. (Cowie 1992, 107-108.)

1930-luku toi mukanaan äänielokuvan ja sitä kautta myös ruotsalainen elokuva-ala va-
kiintui ja tasapainottui. Taloudellinen tilanne kääntyi nousuun. Toinen maailmansota nä-
kyi ruotsalaisessa elokuvassa synkkänä ja alakuloisena kautena. Tältä kaudelta mainittava
ohjaaja oli Suomessa syntynyt Gustaf Molander. (Cowie 1992, 107-108.)

Ruotsalainen elokuva pysyi vahvana vuosikymmenten seurattessa toisiaan. Ruotsalaiseen
elokuvamaailmaan löytyi aina vahvoja henkilöihahmoja ja osajia, jotka veivät alaa
eteenpäin aikakaudesta riippumatta. Ruotsalaisen elokuvan yksi vahvuus onkin elokuvan
traditio. (Cowie 1992, 107-108.) Toinen osaja löytää potentiaalisen henkilön, kouluttaa
tätä ja antaa mahdollisuuden.

Arvostetuin ja tunnetuin ruotsalainen elokuvantekijä oli Ingmar Bergman. Hänen uransa
oli vaikuttava ja se on jättänyt jälkensä elokuvahistoriaan myös kansainvälisesti. Moni
ohjaaja kertoo pitävänsä Bergmania innoittajanaan ja inspiraationaan. Bergman omasi
täysin omanlaisensa tyylin, joka ammensi paljon hänen omasta elämästään ja menneisyy-
destään. Ingmar Bergman käsittelee elokuvissaan uskonnollisia ja seksuaalisia tabuja, joka
on yleistä pohjoismaiselle fiktioelokuvalle ylipäättään. Bergmanin elokuvat tutkivat ih-
mismielen irrationaalista puolta, joka toimii järjen vastaisesti. Bergman hallitsi elokuvan-
teon osa-alueet hyvin käytännönläheisesti, joka auttoi häntä hahmottamaan suuren koko-
naisuuden. (Cowie 1992, 136-149.) Muutamia Bergmanin tunnetuimmista elokuvista ovat
Mansikkapaikka (Smultronstället, 1957), *Seitsemäs sinetti* (Det sjunde inseglet, 1957)
sekä *Fanny ja Alexander* (Fanny och Alexander, 1982). (IMDb.)

Muihin tunnettuihin ruotsalaisiin elokuviin lukeutuvat muun muassa Mauritz Stillerin
vuonna 1916 ilmestynyt *Vingarne* (engl. The Wings), Victor Sjöströmin vuonna 1913
ilmestynyt *Ingeborg Holm* sekä Gustaf Molanderin *His English Wife* vuodelta 1927.
(Cowie 1992, 136-149.)

Vuonna 2008 ruotsalaisen pitkän elokuvan keskimääräinen budjetti oli 2,15 miljoonaa
euroa. Eniten yhteistuotantoja Ruotsilla on ollut Tanskan ja Suomen kanssa, Saksan ja
Norjan ollessa seuraavaksi lähimmät. Eli ruotsalaisen elokuvan budjetti on noin kaksin-
kertainen suomalaisten elokuvien keskimääräisiin budjetteihin verrattaessa. (Ruotsin elo-
kuvainstituutti.)

Ruotsalaisen fiktioelokuvan tulevaisuus näyttää lupaavalta. Ruotsalainen elokuvateollisuus on kunnostautunut muun muassa nuorten elämästä realistisella ja karullakin tavalla kertovilla elokuvilla. Näistä esimerkkinä Lukas Moodyssonin vuonna 1998 ilmestynyt *Fucking Åmål*. Toinen menestynyt elokuva on esimerkiksi Josef Faresin vuonna 2000 ensi-iltansa saanut *Jalla! Jalla!*.

Ruotsalainen rikoselokuva on tunnettua myös maailmalla ja tulevaisuudessa sen arvostus kasvaa varmasti vielä enemmän. Millenium-trilogia keräsi valtavat katsojamäärät Pohjoismaissa ja elokuvat herättivät suurta kiinnostusta kansainvälisesti. Millenium-trilogia nosti ruotsalaisen rikoselokuvan myös muun maailman tietoisuuteen. Pohjola (2010) kertoo tuottaja Markus Selinin todenneen: ”Ruotsalainen rikosleffa on euroopankuulu, pian maailmankuulu. Ruotsalainen crime on jo oma brandinsa, joka pitää ruotsalaista elokuva-teollisuutta pystyssä. Ruotsissa mennään kovempaa kuin koskaan.”

3 FIKTIOELOKUVATUOTANTO SUOMESSA

3.1 Tuotantojen toimitavat ja rakenne

Suomessa fiktioelokuvien tuottaminen on kansainvälisellä mittapuulla pienimuotoista. Suomen elokuvahistoria näyttää ettei maassamme ole tehty suuria tuotantoja ja budjetit ovat pysyneet alhaisina. Osaamista Suomesta ei kuitenkaan ole puuttunut. Maassamme on ollut useita lahjakkaita tuottajia ja ohjaajia, jotka ovat päässeet kansainväliseenkin tietoisuuteen. Suomi on pohjoismaisessa vertailussa suhteellisen hyvässä asemassa ja ammattitaitomme kiirii naapurimaihin. Tulevat sukupolvet ja uudet elokuvantekijät tuovat varmasti lisää näkökulmaa, osaamista ja kansainvälisyyttä suomalaisen fiktioelokuvan tekoon.

Tuotantotavat vaihtelevat maittain ja myös pohjoismaisissa tuotannoissa on suuria eroja. Salomaa (2014) kertoo, että suomalaisia työntekijöitä pidetään ulkomailla ahkerina ja osaavina. Ollessaan itse mukana kuvauksissa, on Salomaalla tapana autella mahdollisuuksien mukaan. Hän saattaa esimerkiksi kantaa tavaroita tai kalustoa, jos vain osasto antaa siihen luvan. Ulkomailla tällainen ei kuitenkaan olisi niin helppoa ja Salomaa (2014) ja Aartolahti (2014) toteavatkin, ettei autteleminen ulkomailla onnistuisi. Muualla hierarkia sekä osastojen ja työtehtävien rajat ovat paljon tiukemmat. Salomaa (2014) toteaa, että esimerkiksi Ruotsissa päivät ovat tasan kahdeksantuntisia ja yli ei mennä, vaikka kohtausta olisi kesken. Jos vaarana on, että päivä venyy, on siitä ilmoitettava ennen aamu kahdeksaa. Salomaa (2014) sanoo, että tällaisessa järjestelmässä on niin hyvät kuin huonotkin puolensa.

Aartolahti (2014) kertoo, että hänen mielestään vierailu ulkomaissa tuotannoissa esimerkiksi Ruotsissa voisi olla hyvin mielenkiintoista. Siellä asiat ovat edistyksellisempiä ja esimerkiksi organisointikyky kuten tavaroiden liikuttelu ovat edellä Suomea ja paljon isommassa mittakaavassa. Tämän tyyppisissä tuotannoissa näkee erilaisia kulttuureja ja toimintatapoja. Suomi on loppupeleissä hyvin eristyksissä muista Pohjoismaista ja sivussa muiden Pohjoismaiden tasoista tuotannoista.

Fiktioelokuvatuotantojen toiminta riippuu suuresti tuotannon koosta. Koska suomalaisessa elokuvissa ei liiku rahaa samalla tavalla kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa, täytyy kulut

pitää mahdollisimman alhaalla. Tämä vaikuttaa tuotantoon kokonaisuutena esimerkkeinä työryhmän koko, palkat, kalusto, kuvauspaikat sekä kuvauksien kesto. Vaikka Suomessa moni asia tehdään elokuva-alalla pienemmässä mittakaavassa, ei sen tarvitse tarkoittaa laadullisesti huonompaa lopputulosta.

Suomi on täynnä mahtavia kuvauspaikkoja ja yötön yö antaa erinomaiset puitteet ulkokuvauspaikoihin. Tämän vuoksi kiireisintä aikaa elokuvien teolle on juurikin kesä. Pitkä ja pimeä talvi ajaa tuotannot taas studioihin ja sisälokaatioihin. Suomessa kuvaaminen on suhteessa kallista ja monissa tuotannoissa kuvauspaikat vaativat muutenkin matkustamisen toiseen maahan. Yhteistuotantoon lähteminenkin voi tällöin olla luontevampaa. Aartolahti (2014) nostaa esimerkiksi menestyksekkään tv-sarjan *Silta* (Bron/Broen, 2011-). Siinä lähtöasetelma ruumiista Tanskan ja Ruotsin rajalla tuo automaattisesti kaksi maata yhteen. Salomaa (2014) toteaa kyseisestä sarjasta: ”Setup on fantastinen”. Vaikka *Silta* onkin tv-sarja, on se oiva esimerkki ajatellen fiktioelokuvaa. Käsikirjoitus ja tarina voivat olla erinomainen lähtökohta pohjoismaisenkin yhteistuotannon alulle.

Monissa maissa elokuvatuotannot ovat tärkeä elinkeino ja siksi ulkomailta tulevia tekijöitä kohdellaan erittäin hyvin. Haastattelussa Aartolahti (2014) sanoo, että tällaisissa tilanteissa halutaan jättää ”hyvä fiilis” ja tunnelma tuotannosta. On tärkeää, että tuotantoyhtiöt ja työryhmät lähtevät mielessään positiivinen kuva maasta ja tuotannon toimivuudesta. Näin ollen elokuvatuotantojen toteutus toisissa maissa on myös kulttuurivientä. Suomenkin kannattaa ajatella tätä enenevissä määrin. Jos Suomeen saadaan kansainvälisiä tuotantoja ja ulkomaalaisia tekijöitä, kannattaa osaamisemme ja ainutlaatuisen maamme mahdollisuudet käyttää hyväksi.

3.2 Rahoituksen ja talouden näkökulma

Rahoituksen hankkiminen elokuvatuotantoihin on haastavaa. Tämä koskee kaikkia elokuvan muotoja suomessa, myös fiktioelokuvaa. Harvat tuotantoyhtiöt ovat niin varakkaassa ja vakaassa tilanteessa, että elokuvan voisi rahoittaa ilman ylimääräisiä osapuolia. Suomessa toimii Suomen elokuvasaatiö, joka mahdollistaa monien tuotantojen etenemisen ja alkuun pääsyn. Suomen elokuvasaatiön (SES) tarkoituksena on tukea ammattimaisia elokuvatuotantoja ja auttaa niiden esittämisessä ja levityksessä. On yleinen harhakäsitys, että suomalaista elokuvaa tuettaisiin verorahoilla. Näin asia ei kuitenkaan ole. ”Saatiö

saa varansa Veikkauksen voittovaroista elokuvataiteen edistämiseen osoitetusta määrärahasta.” (Suomen elokuvasäätiö).

Yhteistuotantoihin on liittynyt yleisesti negatiivissävyytteisiä mielipiteitä. Suomessakin on ajateltu, että kansainväliset yhteistuotannot vievät tukirahoja kotimaiselta tuotannolta. Tällainen ajattelu on kuitenkin viime aikoina vähentynyt ja kansainvälisyys nähdään myös taloudellisena mahdollisuutena. (Pantti 2000, 102.)

Nina Laurio on kirjoittanut Suomen Elokuva- ja videotyöntekijäin liitto SET ry:n helmikuussa 2010 julkaisemaan lehtiseen artikkelin otsikolla ”Elokuvan tuottaminen on lotto-arvontaa”. Artikkelissaan Laurio (2/2010) avaa suomalaisen elokuvan rahoitusta ja mistä se käytännössä koostuu. Suomessa elokuvan teko on haastavaa ja olemme vielä jäljessä muuta Eurooppaa sekä Pohjoismaita. Pitkän fiktioelokuvan teko on suuri taloudellinen riski tuotantoyhtiölle. Jos elokuva ei kerää tarpeeksi katsojia, voi se tarkoittaa tuotantoyhtiön loppua. Tuottajan harteille kasautuu fiktioelokuvan teossa suurin vastuu. Tuottajalla on laajin tehtävä, joka kattaa sisälleen elokuvan teon tuotantokaaren kehittelystä levitykseen (Laurio 2/2010, 1).

Artikkelissaan Laurio (2/2010, 1) kertoo, että tuottajalla täytyy olla kyky nähdä käsikirjoituksesta sen hinta. Kuinka paljon kyseinen käsikirjoitus tulee tuotantoyhtiölle maksamaan ja onko sen toteuttaminen taloudellisesti kannattavaa. Elokuvan erottaa muista luovanalan tuotteista se, että yhden tuotteen tekeminen on suhteessa erittäin kallista. Taloudellinen tuottavuus rajoittuu pelkästään yhden tuotteen varaan, joka tekee fiktioelokuvien tekemisestä Suomessa riskibisnestä. Tämän vuoksi tuotantoyhtiöillä on hyvä olla kehitteillä samanaikaisesti muitakin tuotantoja varasuunnitelmina (Laurio 2/2010, sivu 1). Suomessa tuotantoyhtiöt ovatkin toiminnassa usein vain lyhyen aikaa. Pitkään pystyssä olleet tuotantoyhtiöt ovat Suomessa harvinaisuus. Joskus tuotantoyhtiöt elävät vain yhden elokuvan verran, kun katsojaluvut ja sitä kautta tuotto ovat jääneet liian alhaisiksi.

Suomalaisten elokuvien budjetit ovat keskimäärin 1,3-1,5 miljoonan euron tasolla (Laurio 2/2010, 2.) Suomessa käytetään niin sanottua kolmikantarahoitusta. Tämä rahoitustapa koostuu Suomen elokuvasäätiön tuesta, levittäjien levitysennakosta sekä TV-yhtiöiden esitysoikeuksien ennakko-ostosta. (Laurio 2/2010, 1.) Laurion (2/2010) artikkelin mukaan kolmikantarahoitus kattaa suomalaisen elokuvan tuotantokustannuksista noin yhden miljoonan. Tämä tarkoittaa ettei kyseisellä menetelmällä pystytä kattamaan kokonaista

tuotantoa. Suomessa tuotannon rahoitukseen tarvitaan siis lisäksi joko kansainvälistä rahoitusta, aluerahoitusta, yhteistyökumppaneita tai omarahoitusta.

Pikkuhiljaa Suomessakin on alkanut tulla tutuksi maailmalla paljon suosiota saanut rahoitusmuoto joukkorahoitus (engl. Crowd Sourcing). Jotta joukkorahoitus on Suomessa lainmukaista, täytyy rahalahjoittajalle antaa jotain vastineeksi. (Nuortila, 2013.) Tämä voi käytännössä tarkoittaa sitä, kun elokuvan fani lahjoittaa tuotannolle rahaa ja saa vastineeksi elokuvaan liittyvät tuotteen tai palvelun. Tällaisista esimerkkejä ovat ohjaajan signeeraama DVD, vierailu kuvauspaikalla tai ennakkokatsaus käsikirjoitusversioon.

Suosittuja joukkorahoitus alustoja ovat esimerkiksi IndieGoGo sekä Kickstarter (Nuortila, 2013.) Vastikkeen antaminen erottaa joukkorahoitustoiminnan Suomessa verrattuna muuhun maailmaan. Tämä tekee joukkorahoituksesta vaikeampaa muttei mahdotonta. Suomalaisetkin tuotantoyhtiöt ovat alkaneet ottaa kyseistä rahoitusmuotoa käyttöönsä. Joukkorahoitukseen liittyen näkyvimmin julkisuudessa on ollut suomalainen tuotantoyhtiö Blind Spot Pictures Oy. Sen elokuvista Iron Sky ja vielä esituotannossa oleva Iron Sky The Coming Race ovat käyttäneet joukkorahoitusta rahoitusmuotonaan.

3.3 Pohjoismaisia yhteistuotantoja tehneitä elokuvatuotantoyhtiötä

Käydessäni läpi Suomen elokuvasäätiön vuositilastoja (2004-2013) nousi pohjoismaisia yhteistuotantoja tehneiksi tuotantoyhtiöiksi 16 eri elokuvatuotantoyhtiötä. (Suomen elokuvasäätiö.) Vuositilastoja tarkastellessani nousi esille, kuinka harvoja kokonaan pohjoismaisia yhteistuotantoja Suomessa tehdään. Yhteistuotannoissa on usein mukana Pohjoismaiden lisäksi ainakin yksi Pohjoismaiden ulkopuolinen tuotantoyhtiö. Tilastoista käy selville, että suurin osa suomalaisista yhteistuotannoista tehdään naapurimaa Ruotsin kanssa. Suomalaiset tuotantoyhtiöt kuten Kinoproductio Oy tekee Ruotsin kanssa huomattavan paljon yhteistuotantoja, joka on seurausta ruotsinkielisistä tuottajista ja tekijöistä.

Tutkimalla suomalaisia tuotantoyhtiöitä ja tutustumalla niiden rakenteeseen, on huomattavissa monia piirteitä elokuva-alan tasapainottomuudesta. Monet suomalaiset tuotantoyhtiöt ovat toimineet vain muutamia vuosia ja pitkään alalla olleet yhtiöt ovat harvassa. Pohjoismaisia yhteistuotantoja tehneistä tuotantoyhtiöistä vakiintuneen aseman saavuttaneita on oikeastaan vain Solar Films Inc. ja edellä mainittu Kinoproductio Oy. Näistä

Solar Films Inc. ei ole tehnyt pohjoismaisia yhteistuotantoja vuosien aikana kuin yhden. Solar Films Inc. on keskittynyt yhteistuotantoihin Pohjoismaiden ulkopuolella ja Kino-production Oy taas yhteistuotantoihin Ruotsin kanssa. Tie menestykseen ei kulje yhtä varmaa reittiä, vaan yhteistuotannot elävät sisältöjen mukana.

Seuraavaksi esittelen lyhyesti pohjoismaisia yhteistuotantoja tehneet 14 tuotantoyhtiötä sekä elokuvat, joissa ne ovat tehneet vuosina 2004-2013 pohjoismaista yhteistyötä. (Suomen elokuvasäätiö.)

Kinoproduction Oy on vuonna 1977 perustettu suomalainen elokuvatuotantoyhtiö. Yhtiön on perustanut Claes Olsson, joka on edelleen tuotantoyhtiön johdossa. Kinoproduction Oy tuottaa niin pitkiä elokuvia kuin dokumentteja, tv-elokuvia ja -ohjelmia, animaatioita ja lasten elokuvia. Kinoproduction Oy on tuottanut yhteensä 16 pitkää fiktioelokuva. (Kinoproduction Oy.)

Kinoproduction Oy on tehnyt paljon Pohjoismaisia yhteistuotantoja verrattuna muihin suomalaisiin tuotantoyhtiöihin. Ruotsin kanssa tehtyjä olivat vuonna 2004 tuotantotuen saanut Kjell Sundvallin ohjaama elokuva *Voittajia ja Häviäjiä* (engl. *Winners and Losers*), Jon Lindströmin ohjaama vuonna 2005 tuotantotukensa saanut *Non Existens*, vuonna 2006 tuotantotukensa saanut Klaus Härön ohjaama elokuva *Uusi ihminen* (engl. *The New Man*) sekä 2010 tuotantotukensa saanut Anders Grönrosin ohjaama *Jag saknar dig*. (Suomen elokuvasäätiö; Kinoproduction Oy 2006.)

Lumifilm Oy on suomalainen tuotantoyhtiö, jonka on perustanut Hanna Hemilä ja Liisa Helminen vuonna 1993. Lumifilm Oy on tehnyt pohjoismaista yhteistyötä elokuvassa *Susi* (Varg), jonka on ohjannut Daniel Alfredsonin. Kyseinen elokuva sai tuotantotukensa vuonna 2006 ja se on tehty yhteistyössä Ruotsin ja Norjan kanssa. (Lumifilmi Oy.)

Solar Films Oy on perustettu vuonna 1995 ja se on suomalainen elokuva-alan tuotantoyhtiö. Elokuvien lisäksi Solar Films Oy tuottaa sisältöjä televisioon. Solar Filmsin omistaa Egmont ja sen vastaavana tuottajana toimii Markus Selin ja toimitusjohtajana Jukka Helle. (Solar Films Inc.)

Pohjoismaisia yhteistuotantoja Solar Films Oy on tehnyt vuosien 2004-2013 aikana Suomen elokuvasäätiön vuositilastojen mukaan yhden. Kyseinen yhteistuotanto sai tukipää-

töksen vuonna 2007 elokuvalla *Dark Floors*, jonka ohjasi Pete Riski. Dark Floors tehtiin yhteistyössä Islannin kanssa. (Solar Films Inc.; Suomen elokuvasäätiö.)

Blind Spot Pictures Oy on tuottaja Tero Kaukomaan vuonna 1997 perustama suomalainen elokuvatuotantoyhtiö. Blind Spot Pictures Oy tuottaa elokuvia kansainvälisille markkinoille. (Blind Spot Pictures Oy.)

Suomen elokuvasäätiön vuositilastojen mukaan Blind Spot Pictures Oy on tehnyt Pohjoismaista yhteistyötä kaksi kertaa vuosien 2004-2013 aikana. Yhteistyötä on tehty elokuvassa *Ikuistetut hetket* (engl. Maria Larsson's Ever Lasting Moment), joka sai tukipäättöksen vuonna 2007. Elokuvan ohjasi Jan Troell ja se tehtiin yhteistyössä Tanskan, Ruotsin ja Norjan kanssa. Toinen yhteistyöelokuva oli vuonna 2009 tukipäättöksen saanut *Sovinto* (Svinalängorna), jonka ohjasi Pernilla August. Se tehtiin yhteistyössä Ruotsin kanssa. (Blind Spot Pictures Oy; Suomen elokuvasäätiö.)

Helsinki-Filmi on suomalainen pitkiä elokuvia tuottava tuotantoyhtiö. Sen toimitusjohtajana toimii Miia Haavisto ja tuottajana Aleksi Bardy. Helsinki Filmi on tehnyt Pohjoismaista yhteistyötä Dome Karukosken ohjaamassa elokuvassa *Kielletty hedelmä* (engl. Forbidden Fruit), joka sai tuotantotukensa vuonna 2008. Elokuva tehtiin yhteistyössä Ruotsin kanssa. Elokuva *Pihalla* (engl. Playground) sai tuotantotukensa vuonna 2008. Sen on ohjannut Toni Laine ja se on tehty yhteistyössä Tanska kanssa. Vuosina 2011 ja 2013 Helsinki-Filmi sai tuotantotukea Ruotsin kanssa yhteistyössä toteutettuun elokuvaan *Bekas*, jonka ohjasi Karzan Kader. Vuonna 2011 Helsinki-Filmi sai tuotantotukea elokuvaan *Faro*, jonka ohjasi Fredrik Edfeldt. Elokuva tehtiin yhteistyössä Ruotsin kanssa. (Helsinkin-Filmi Oy; Suomen elokuvasäätiö.)

Outi Rousu perusti Periferia Production tuotantoyhtiön vuonna 2002. Periaferia production on tuottaa pitkiä näytelmäelokuvia, kansainvälisiä yhteistuotantoja, dokumentteja, tv-sarjoja ja lyhytelokuvia. Pohjoismaisia yhteistuotantoja kyseinen tuotantoyhtiö on tehnyt elokuvissa *Enkeli* (engl. Angel), joka sai tuotantotukensa vuonna 2008. Elokuvan on ohjannut Marghret Olin ja se on tuotettu yhteistyössä Norjan kanssa. Vuonna 2010 tuotantotuen sain *Roskisprinssi* (engl. Garbage Prince), jonka ohjasi Raimo O. Niemi. Tämäkin elokuva toteutettiin yhteistyössä Norjan kanssa. (Periferia Productions; Suomen elokuvasäätiö.)

Snapper Films Oy on suomalainen vuonna 1998 perustettu elokuvatuotanto- ja levitysyhtiö. Snapper Films Oy on Suomen elokuvasäätiön vuositilastojen mukaan tehnyt pohjoismaista yhteistyötä vuosien 2004-2013 aikana kerran. Vuonna 2009 Snapper Films Oy sai tuotantotukea elokuvaan *Pyhä lehmä* (engl. Father, Son & Holy Cow,) jonka ohjasi Radek Wegrzyn. Elokuva tehtiin yhteistyössä Tanskan kanssa. (Snapper Films Oy; Suomen elokuvasäätiö.)

Edith Film Oy on suomalainen elokuvatuotantoyhtiö, joka on keskittynyt erityisesti fikti elokuvien tuottamiseen. Edith Film Oy:n toimitusjohtaja on Liisa Penttilä. Pohjoismaista yhteistyötä tuotantoyhtiö on tehnyt Suomen elokuvasäätiön vuositilaston mukaan vuosina 2004-2013 kerran. Kyseessä oli vuonna 2010 tuotantotukensa saanut *Summer Window*, joka tehtiin yhteistyössä Tanskan kanssa. Elokuvan on ohjannut Hendrik Handloegten. (Edith Film Oy; Suomen elokuvasäätiö.)

Pystymetsä Oy on suomalainen elokuvatuotantoyhtiö, joka tähtää niin suomalaisille kuin kansainvälisillekin markkinoille. Pohjoismaista yhteistyötä Pystymetsä Oy on tehnyt Suomen elokuvasäätiön vuositilaston mukaan vuosina 2004-2013 kerran. Yhteistuotanto tehtiin Tanskan kanssa elokuvalla *Tähtitaivas talon yllä* (engl. Stars Above). Elokuvan ohjasi Saara Cantell ja se sai tuotantotukensa vuonna 2011. (Pystymetsä Oy; Suomen elokuvasäätiö.)

Elokvayhtiö Oy aamu ab on vuonna 2001 perustettu suomalainen elokuvatuotantoyhtiö. Elokvayhtiö Oy aamu ab on tehnyt pohjoismaista yhteistuotantoa Suomen elokuvasäätiön vuositilaston mukaan vuosina 2004-2013 kerran. Kyseessä on ollut elokuva *Kaikella rakkaudella* (engl. Things We Do For Love), joka on saanut tuotantotukensa vuonna 2011. Elokuvan ohjannut Matti Ijäs ja se on tehty yhteistyössä Norjan kanssa. (Elokvayhtiö Oy aamu ab; Suomen elokuvasäätiö.)

Kinotar Oy on suomalainen tuotantoyhtiö, joka on tehnyt pohjoismaista yhteistyötä Suomen elokuvasäätiön vuositilaston mukaan vuosina 2004-2013 kerran. Yhteistuotanto tehtiin Norjan kanssa elokuvassa *Kaksi tarinaa rakkaudesta* (engl. Must Have Been Love). Elokuva sai tuotantotukensa vuonna 2011 ja sen ohjasi Eirik Svensson. (Kinotar Oy; Suomen elokuvasäätiö.)

Kaksi tarinaa rakkaudesta tehtiin yhteistuotantona norjalaisen 4 ½ tuotantoyhtiön kanssa ja siinä näytteli muun muassa Pamela Tola, Espen Klouman-Høiner sekä Laura Birn.

Haastatteleman Salomaa oli kesällä 2014 tuottajana Kinotar Oy:ssä ja kertoo elokuvan tuotantoprosessista. Yhteistyö oli alkanut, kun Salomaa oli vierailemassa Kööpenhaminassa, jossa näytetään vuosittain pohjoismaisista elokuvakouluista valmistuneiden ohjaajien gradu-elokuvia. Salomaa tapasi ohjaaja Eirik Svenssonin, joka oli persoonaltaan valloittava. Hänen äitinsä oli suomalainen ja isä norjalainen ja Svensson itse puhui hyvää suomea. Salomaa ja Svensson keskustelivat ja tulivat erittäin hyvin juttuun keskenään. Salomaa tapasi Cannesin elokuvajuhlilla tuottajan, joka teki töitä Svenssonin kanssa. He jakoivat keskenään samanlaisia ajatuksia ja visioita, joten yhteistyön aloitus oli luontevaa. Norjalaiset olivat jo aikaisemmin tehneet töitä Pamela Tolan kanssa kyseisen elokuvan tiimoilta. Kuvauksia elokuvassa oli niin Berliinissä, Istanbulissa, Helsingissä kuin Osllossakin.

Oy Bufo ab on vuonna 2007 perustettu tuotantoyhtiö. Sen ovat perustaneet Misha Jaari, Mark Lwoff ja Vesa Virtanen. Oy Bufo ab on tehnyt pohjoismaista yhteistyötä Suomen elokuvasäätiön vuositilaston mukaan vuosina 2004-2013 yhden kerran. Kyseessä oli elokuva *Betoniyo*, joka sai tuotantotukensa vuonna 2012. Elokuva toteutettiin yhteistyössä Tanskan ja Ruotsin kanssa. Elokuvan on ohjannut Pirjo Honkasalo. (Oy Bufo ab; Suomen elokuvasäätiö.)

4 YHTEISTUOTANTO FIKTIOELOKUVASSA

4.1 Haitoista hyötyihin

Väkiluvultaan pienissä maissa elokuva-ala on usein haastava. Elokuviin budjetit jäävät pieniksi ja katsojia kotimaiselle elokuvalla ei ole riittävästi. Erona muuhun taiteeseen on suuri satsaus yhteen tuotteeseen. Riskit ovat suuria ja yksikin huonosti menestynyt tuote voi kaataa tuotantoyhtiön. Tämän vuoksi fiktioelokuvien teossa käytetään usein yhteistyötä eri maiden välillä. Kun tuotannosta tehdään kansainvälinen, mahdollisuudet kasvavat.

Hanna Hemilän tutkimus *Karikot ja menestys* (2004) avaa Suomen osallistumista kansainvälisiin yhteistuotantoihin. Hemilän erittelemät hyödyt ja haitat pätevät myös pohjoismaisissa yhteistuotannoissa, vaikka tuotannot täällä ovatkin verrattain pienempiä esimerkiksi Yhdysvaltoihin nähden.

Tutkimuksessaan Hanna Hemilä erittelee yhteistuotantojen hyötyjä. Yhteistuotanto voi tuoda fiktioelokuvalla esimerkiksi levityksellistä hyötyä. Kun tuotannossa on mukana enemmän maita, saa elokuva lisälevitystä. Lisälevityksen kautta tuotannon on mahdollista saada myös lisätuloja. Hanna Hemilän tutkimuksesta käy ilmi, että yhteistyöt joihin Suomi on osallistunut ovat tuoneet kasvanutta menestystä myös arvosteluissa ja festivaaleilla. (Hemilä 2004, 20.)

Kun elokuvatuotantoon osallistuu useampia maita, tarkoittaa se budjetin kasvua. Jos yhteistuotanto tuo toivottua lisälevitystä, voidaan budjetin kasvu nähdä positiivisena. Hemilän tutkimuksesta käy kuitenkin ilmi mahdollisuus ettei yhteistuotanto tuo lisälevitystä ja silloin budjetin kasvukaan ei tuo ylimääräisiä menoeria. Hemilän tutkimuksesta käy ilmi, että yhteistuotannoissa tuottajat ovat olleet tyytyväisiä vaikutusmahdollisuuksiinsa tuotannossa. (Hemilä 2004, 20.)

Tutkimuksessa todetaan, että yhteistyö on nostanut elokuvien teknistä laatua, koska tekniseen puoleen ollaan voitu käyttää enemmän rahaa. Elokuviin sisältö on tutkimuksen mukaan parantunut yhteistuotannon myötä. Hemilän tutkimuksen mukaan ongelmia yhteistuotantoihin saattaa tuoda esimerkiksi maiden erilaisen palkkatasot. (Hemilä 2004, 20.) Tämä ei kuitenkaan ole verrattavissa pohjoismaisiin yhteistuotantoihin. Pohjoismaat

ovat toistensa kanssa verrattain yhtä varakkaita, Tanska hiukan muita varakkaampana. Elokuviin teossa rahaa käytetään kuitenkin suhteellisen saman verran varsinkin, jos vertaa muunlaisien kansainvälisten yhteistuotantojen budjetteihin. Suomessa ja Islannissa budjetit ovat kuitenkin vielä alhaisia verrattuna muihin Pohjoismaihin.

Muita Hemilän (2004) tutkimuksessa mainittuja ongelmia olivat muun muassa ajoitus, joka liittyi palvelujen tai rahan saantiin. Tuottajan työmäärän arvioitiin lisääntyneen yhteistuotannon myötä. Tuotanto oli myös saattanut viivästyä kansainvälisen rahoituksen hankinnasta johtuen. Mikään tutkimuksessa esiintynyt ongelma ei ollut ylitse muiden, mutta ongelmiksi oli pienissä määrin nousseet myös henkilökemiat, kulttuurierot ja kielivaikeudet. Eri maiden välisiin yhteistuotantoihin ongelmiksi nousevat myös välimatkat. Hajanaiset rahoituspohjat ja pitkät neuvottelut koettiin myös vaikeuttaviksi tekijöiksi.

Kun kyselyyn osallistuneet vastasivat siihen, oliko yhteistuotantoon osallistuminen ylipäätään kannattavaa, oli vastaukset keskimäärältään selkeästi myönteiset. Perusteluja myönteiselle asenteelle olivat esimerkiksi hyöty elokuvan imagolle ja julkisuusetu. Yhteistuotannosta oli levityksellistä hyötyä ja myös globaalin näkökulman saaminen koettiin positiiviseksi. Yhteistuotannosta opittiin uutta ja seuraaviin projekteihin oli avautunut kontakteja. (Hemilä 2004, 20.)

Salomaakin (2014) koki yhteistuotannon Kaksi tarinaa rakkaudesta (2012) elokuvassa positiivisena kokemuksena. Vierailut ja tapaamiset Norjassa olivat hänestä virkistävää vaihtelua. Hän piti työskentelystä norjalaisen kuvaajan ja leikkaajan kanssa. Salomaa toivookin pohjoismaiselta yhteistyöltä vaihtelua alan piireihin. Hän kertoo, että neuvotte-luja kansainvälisistä yhteistöistä tuotantoyhtiöissä on vireillä suurimman osan aikaa. Harvat tuotannot kuitenkaan lähtevät koskaan käyntiin. Salomaa (2014) kannustaa laajentamaan ulkomaille ja muuallekin kuin Pohjoismaihin. Itse hän pitää hyvänä vaihtoehtona Saksaa.

4.2 Yhteistuotantojen tulevaisuus fiktioelokuvassa - teknologian näkökulma

Globalisoituminen näkyy myös elokuvan teossa. Sosiaalinen media mahdollistaa elokuva-alan kansainvälistymistä entisestään ja netin ansiosta elokuvien mainostus ja markkinointi helpottuu. Elokuvat leviävät ja tekijät löytävät toisiaan. Tämä voidaan tietysti nähdä negatiivisena asiana ja piratismia vastaan taistellaan. Globalisoitumisen myötä Poh-

joismaat voivat kuitenkin tehdä helpommin yhteistyötä ja löydämme toisemme nopeammin ja vaivattomammin.

Janne Rosenqvist (Taju kankaalle – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa 2003, 41-42) kirjoittaa suomalaisen elokuvan markkinoinnista. Markkinointi on nykyään lähempänä kansainvälistä tasoa ja rahamäärät ovat kasvaneet. Markkinointi nähdään tärkeämpänä kuin ennen. Rosenqvist (2003, 41-42) käyttää esimerkkinään Solar Filmsin tuottamaa elokuvaa *Pahat pojat* (2003). Kyseinen elokuva käytti sponsorimainontaa näkyvästi katsojalukujensa nostamisessa. Kansainvälisiä markkinoita kohti mentäessä tämä on kuitenkin luonnollinen jatkumo. (Rosenqvist 2003, 41-42.) Vuonna 2015 se on jopa enemmän sääntö kuin poikkeus.

Uudet projektit leviävät joukkorahoituksen ja sosiaalisen median kautta. Saman tyyppisistä tuotannoista kiinnostuneet voivat inspiroida toisiaan ja parhaimmassa tapauksessa yhteiset kiinnostuksen kohteet rakentavat uuden tuotantoryhmän.

Vaikka välimatkat on koettu yhteistuotannoissa negatiivisena asiana, eivät ne kuitenkaan ole ylitsepääsemätön ongelma. Nykyään kokoukset, asiakastapaamiset ja palaverit voidaan hoitaa myös netin välityksellä esimerkiksi Skype –palvelun avulla.

Sosiaalinen media ja sen tuomat haasteet ovat oma lisänsä elokuva-alalle. Monilla tuotantoyhtiöillä markkinoinnin väylät eivät välttämättä löydy niin helposti tai niiden käyttäminen on ainakin totutteleminen. Median hallinta kuuluu alaan suurena osana ja se vaatii ammattitaitoa ja osaamista.

Jokainen fiktioelokuva voi löytää mediasta itselleen sopivan reitin. Tulevaisuus näyttää, mitä kaikkea uudet mahdollisuudet tuovat mukanaan. Pienimmätkin nolla-budjetilla tehdyt fiktioelokuvat saavat nykyisen tilanteen myötä mahdollisuutensa. Vastaus kysymykseen siitä, ovatko nämä mahdollisuudet fiktioelokuvan uhka vai ei, on vielä selvittämättä. Pohjoismaat kuitenkin löytävät toistensa tuotannot nopeammin ja keskusteluyhteyden avaus on vaivattomampaa.

4.3 Suomen yhteistyö Ruotsin kanssa

Pohjoismaista yhteistuotantoja tarkasteltaessa nousee esiin Suomen ja Ruotsin yhteistyö. Ruotsi tekee selkeästi enemmän yhteistyötä Suomen kanssa verrattuna muihin Pohjois-

maihin. Pohjolan (2010) työn Yhteenveto-osiossa tiivistetään ajatus siitä, että puhuttaessa pohjoismaisesta yhteistyöstä, puhumme käytännössä lähes aina yhteistuotannoista Ruotsin kanssa.

Yhteistyö Norjan, Tanskan ja Islannin kanssa on harvinaista, ja mikäli yhteistyötä näiden maiden kanssa tehdään, on kyseessä pikemminkin yksittäisen tuottajan henkilökohtaisten suhteiden tuomat tuotannot kuin laajempi yhteistyökuvio. (Pohjola, 2010)

Suomi ja Ruotsi siis tekevät yhteistyötä selkeämmin kahtena maana, jolla on omat voimavaransa fiktioelokuvien tuottamisessa, kun taas muiden Pohjoismaiden välinen työ on enemmän henkilökemioiden yhteen toiminnan tulosta. Vaikka yhteistyötä Suomen ja Ruotsin välillä on paljon, on Suomi yhteistuotannoissa selkeästi riippuvaisempi Ruotsista kuin toisin päin. Esimerkiksi Claes Olsson toteaa Pohjolan (2010, 20) työssä, että suomalaisille on ollut tärkeämpää saada julkista tukea yhteistuotantoihin kuin ruotsalaisille.

Tuottaja Aleksi Bardy toteaa samaisessa Pohjolan (2010) työssä suomalaista elokuvaa leimaavan angstisuuden, joka on ruotsalaisille hyvin vierasta. Bardy kertoo, että ohjaaja Dome Karukoski on onnistunut luomaan suhteita Ruotsiin, koska hänen elokuvistaan puuttuu tämä tietynlainen suomalainen angsti. (Pohjola 2010, 19.) Karukoski on omalla osaamisellaan ja persoonallaan luonut suhteita ja prosessia on helpottanut hänen ruotsin kielen taitonsa. Ohjaajat voivatkin itse olla vaikuttajina siihen, lähteekö fiktioelokuva yhteistuotantoon ja tämä korostaakin henkilökemioiden tärkeyttä. Tunnettavuus elokuva-alan piireissä myös kansainvälisellä kentällä edesauttaa tekijää. Sieltä lähtee suhteiden luominen, ruohonjuuritasolta. Suomen ja Ruotsin yhteistyössä suurena etuna on yhteinen kieli. Pohjolan (2010) työtään varten tekemissä haastatteluissa moni tuottaja totesi ruotsin kielen olevan erittäin tärkeä väline luodessa yhteistyötä. ”Ruotsin kanssa on ruotsi, se on yhteinen kieli.” (Pohjola 2010, 24.)

Ruotsilla on muutakin annettavaa Suomelle ja siitä esimerkkinä Claes Olssonin Pohjolan (2010, 24) työssä mainitsema ruotsalaisten käsikirjoittajien käyttö. Ruotsalaisen käsikirjoittajan käyttö saattaisi lisätä sellaista pohjoismaista tunnelmaa, mitä suomalaisesta elokuvasta vielä uupuu. Suomestakin löytyy taitavia käsikirjoittajia eikä tiettyjen osastojen ulkoistaminen esimerkiksi ruotsalaisille ole välttämättä ratkaisu. Tällaiset ideat kuitenkin auttavat monipuolistumisessa ja raikkaissa näkökulmissa. Sellaisia kansanvälisillä markkinoilla tarvitaan.

Suomen elokuvasäätiö on ottanut linjan tehdessään päätöksiä koskien Suomen yhteistyötä Ruotsin kanssa. Pohjolan (2010, 19) haastattelussa Hentula sanoo: ”Nyt elokuvasäätiössä on otettu linja, joka kyseenalaistaa sen, miksi Suomesta pitäisi antaa rahaa ruotsalaisiin tuotantoihin, jos he eivät anna rahaa meille.” Elokuväsäätiön linja kuvaa juurikin Suomen riippuvuutta Ruotsista yhteistuotantoja tehtäessä. Vaikka Suomi on riippuvainen Ruotsista yhteistuotannoissa, on Suomen elokuvasäätiön linjaukset tulkittavissa eri tavoin. Ruotsille se viestittää tiettyä näkökantaa, joka voi joko herätellä tai antaa luotaan työntävän vaikutelman. Ruotsi on elokuva-alalla Suomelle tärkeä maa, sitä ei voi kiistää.

4.4 Verkostoituminen

Pohjoismaisissa yhteistuotannoissa on kyse verkostoista. Ne ovat verkostoja henkilöiden välillä, tuotantoyhtiöiden välillä ja maiden välillä. Lähtökohtaisesti verkostot luodaan kuitenkin ihmisten ja henkilökemioiden välille. Tuottajat tapaavat toisensa, visiot ja ajatukset kohtaavat ja vuosien yhteistyö voi olla valmis alkamaan.

Pohjolan (2010, 24) haastattelemat tuottajat puhuvatkin yhteistyön ja henkilöiden kohtaamisesta. Monen tuottajan mielestä verkostojen luominen on erityisen tärkeää ja se on elokuva-alalla ratkaisevaa. Verkostojen luominen alkaa kuitenkin tuottajan omasta halusta toimia kansainvälisesti.

”Pohjoismaiset levitysyhtiöt hallitsevat levitysstrategioita ja levittämisen Pohjoismaissa. Tänä päivänä suomalaiset elokuvat on siis helpompi saada ainakin näytille muihin Pohjoismaihin”, sanoo tuottaja Claes Olsson Pohjolan (2010, 12) työssä. Claes Olssonin toteamus osoittaa, että nykypäivänä verkostoituminen on tehty pienelle Suomellekin helpommaksi. Pohjolan (2010) mukaan 90-luvulla ei vielä ollut EU:n median verkostoja. Hänen mielestään kyseiset verkostot helpottavat Pohjoismaiden välistä yhteistyötä huomattavasti.

Yhteistuotantoihin ja verkostoitumiseen lähteminen on harkinnanvaraista, mutta esimerkiksi tuottaja Aleksi Bardy toteaa Pohjolan (2010) haastattelussa: ”lähtökohtaisesti aina järkevämpää ja kannattavampaa on tutkia mahdollisuus yhteistuotantoon. Poikkeuksena projektit, jotka ovat niin pieniä, etteivät ne tarvitse lisärahoitusta.” Tällaisia pienillä projekteilla Bardy todennäköisesti tarkoittaa esimerkiksi lyhytelokuvia. Lyhytelokuvien te-

keminen yhteistuotantona voi lisätä työmäärää paljonkin. Kun pienen tuotannon ympärillä häärii paljon ihmisiä monista maista ja tuotantoyhtiöistä, voi tuotannon rakenteesta tulla sekava. Pitkissä elokuvissa ei tätä ongelmaa ole, koska osastojen delegoiminen on luontevampaa, kun vastuualueet ovat selkeämpiä. Lyhytelokuvissa työtä on suhteessa vähemmän, joten tuotantojen pitäminen yksinkertaisina on tehokkaampaa.

Muutenkin monen maan yhteistyö voi olla haastavaa, kun tuotannossa on monia välikäsiä. Salomaakin (2014) toteaa, että monen tuotantomaaan yhteistyö saattaa välillä olla vaikeaa. Tällaisessa tilanteessa mukana voi olla liian monia mielipiteitä ja visioita. Salomaa (2014) toteaa elokuvan teon olevan osaksi diktatuuria.

Salomaa (2014) ja Hanna Aartolahti (2014) puhuvat siitä, kuinka yhteistuotannoissa on tarkoitus käyttää osa rahasta myös toisessa tuotantomaassa. He molemmat toteavat, että pienissä tuotannoissa, kuten edellä mainituissa lyhytelokuvissa, yhteistuotannot eivät välttämättä ole järkevin ratkaisu. Aartolahti (2014) näki haastavana yhden tuotantoyksikön tilaamisen kokonaan jostain toisesta maasta, jotta rahat saataisiin käytettyä. Osa yhteistuotannon rahoista on kuitenkin käytettävä toisen osapuolen maassa, jotta yhteistuotanto on lainmukainen. Vaikka yhteistuotanto onnistuisi ja rahoitus saataisiin kohdemaista kasaan, saattaa rahan hinta tulla kalliiksi. Salomaa (2014) toteaa, että budjettien kasvu yhteistuotannoissa ei ole automaatio ja rahan lisäksi yhteistuotannon mukana on tultava osaamista ja ”talenttia”.

Salomaa (2014) kertoo, että hänelle yhteistuotantoihin lähteminen on myös tapa tavata uusia ihmisiä ja tutustua uusiin kulttuureihin sekä päästä erilaiseen ympäristöön tekemään ja kokemaan. Salomaa (2014) mainitsee suomalaisten pienet piirit. Työskenneltyään alalla pitkään, on suurimman osan työskentelytavat ja visiot tulleet tutuksi. Tällaisessa tilanteessa ulkomaille meno on virkistävää ja tuo uutta perspektiiviä sekä tuoreita näkemyksiä. Salomaa (2014) pitää uutta kombinaatiota tärkeänä osana luovaa prosessia. Hän kertoo, että Euroopassa verkostoituminen ja yhteistyökumppanien löytäminen on suhteessa helppoa, koska kaikki ovat ”yhtä perhettä”. Suurienkin nimien lähestyminen on mahdollista täällä.

Pohjolan (2010) tekemissä haastatteluissa tuottajat puolsivat verkostoitumista helpottavaa vastapalveluperiaatetta. Tuottaja Olsson kertoo tästä kyseisessä työssä tarkemmin: ”Idea on se, että kun menet mukaan, sitoutat toisen henkilön tulemaan mukaan omiin elokuvii-
si. Eli vastapalvelusperiaate.” Tällainen periaate lähtee siis siitä, että tuottajat ovat valmii-

ta lähtemään mukaan muiden Pohjoismaiden tuotantoihin ja sitä kautta vastapalveluksena yhteistyö maiden ja tuottajien välillä voi alkaa.

Bardy kertoo tästä Pohjolan työssä tarkemmin: ”Mutta jos aloittaa toisesta näkökulmasta, mitä sä tarvit, sullahan on kiinnostava juttu mitä sä teet, voinko mä joskus olla avuksi? Se kääntyy silloin toisinpäin ja alkaa näyttäytyä resurssina. Se on helpompaa toiselle tuottajalle tietenkin ensin tarjoutua apuun, et mitä tarviit Suomesta niin voin yrittää auttaa. Mutta kyllähän se pätee jossain määrin myös rahoitusinstansseihin.” (Pohjola 2010, 15.)

Bardy puhuu Pohjolan työssä siitä, miten tärkeää on herätellä yhteistyötä auttamalla ensin toista osapuolta. Tämä on erityisen toimiva tapa nuorille alalle pyrkiville. Kun näyttöä ja krediittiä ei vielä ole tarpeeksi, voi ensin tarjoutua osoittamaan taitonsa. Tämän jälkeen yhteistyöhön voi olla paljon luontevampaa lähteä. Elokuva-alalla on tehtävä töitä ja nähtävä vaivaa asioiden eteen, vaikka ne eivät palkitse vielä juuri siinä hetkessä. Pidemmällä tähtäimellä työ alkaa kuitenkin kantaa hedelmää ja vastapalvelus voi synnyttää menestystä ja pitkäänkin kestävästä yhteistyöstä osapuolien välille.

Verkostoitumisessa ja sitä kautta yhteistuotannossa on negatiivisiakin puolia. Yhteistuotaminen on kuitenkin sitovaa ja tarkoittaa usein yhteistyötä myös tulevaisuudessa. Joskus se ei kuitenkaan ole mahdollista ja mikään yhteistuotanto ei koskaan suju täysin ongelmitta. Yhteistuottajan vaihtamiseen liittyy kuitenkin usein suuria ristiriitaisuuksia työskentelytavoissa. (Pohjola 2010, 14.)

Tuottaja Aleksi Bardy kertoo Pohjolan haastattelussa mielipiteensä: ”Tarvi-taan aina sama yhteistyökumppani, jotta yhteistyö on tarpeeksi sujuvaa ja helppoa. Tärkeintä on siis löytää se yhteistyökumppani ja pitää suhteesta huolta. On tärkeää myös oppia tunnistamaan, mikä mahdollisesti voi aiheuttaa hankaluuksia yhteistyössä, tunnistaa toisen ihmisen vahvuudet ja heikkoudet. Tai toisen organisaation. Viettää mahdollisimman paljon aikaa samassa valtiossa, samassa paikassa yhteistyökumppaneiden kanssa.” (Pohjola 2010, 14.)

Bardyn ajatus on mielenkiintoinen ja kertookin paljon intuitiosta ja ihmisten lukutaidosta. Pitkä yhteistyö opettaa toisesta osapuolesta ja näyttää ajan kanssa, mihin suhde kehittyy. Tällainen suhde vaatii paljon luottamusta henkilöiden ja tuotantoyhtiöiden välille. Kyse on kuitenkin aina työsuhteesta, jossa tavoitellaan menestystä ja taloudellista hyötyä. Elo-kuvat ovat tällaisissa tilanteissa tuotteita ja sitä ei pidä unohtaa. Vaikka elokuva on teki-jöilleen henkilökohtainen ja tunnepitoinen teos, jollekin se on kaupattava tuote. Osaavien

tuottajien tehtävänä on yhteistyötilanteissa turvata teoksen arvo ja löytää henkilöt, jotka voivat rakentaa siihen samanlaisen tunnesiteen ja samaistumispuun.

Tuottaja Tero Kaukomaa mainitsee Pohjolan haastattelussa säätiöiden välisen yhteistyön kehitysehdotuksena verkostoitumiseen ja pohjoismaiseen yhteistyöhön. Tämä tarkoittaisi vastavuoroisuusperiaatteen laajentamista koskemaan ei pelkästään tekijöitä, vaan myös rahoittajia. (Pohjola 2010, 25.) Tällainen yhteistyön muoto jakaisi varmasti mielipiteitä alalla. Tekijöiden ja rahoittajien päämäärissä ja tavoitteissa on kuitenkin selkeitä eroja.

Pohjolan (2010, 27-28) tutkimuksen yhteenvedossa tulee ilmi kysymys Pohjoismaiden kanssa verkostoitumisesta. Miksei yhteistyökumppaneita lähdetä hakemaan muualta Euroopasta? Pohjola (2010) kertoo esimerkkinä maantieteellisen etäisyyden. Kansainvälisesti Pohjoismaat ajatellaan yhtenä territoriona. Pohjolan (2010) mukaan tiivis yhteistyö voi johtaa kaikkia Pohjoismaita palkitseviin ratkaisuihin, muuta Eurooppaa unohtamatta.

Pohjola (2010) kiteyttää verkostoitumisen työnsä yhteenvedossa: ”Uskon, että paremmalla ja organisoituneemmalla verkoston rakentamisella meidän on mahdollista päästä tasapuolisempaan asemaan. Tämä vaatii kuitenkin aloitteellisuutta, aikaa ja ponnisteluja juuri meiltä suomalaisilta, sekä vallitsevan elokuvakielemme kriittistä tarkastelua.”

Pohjolan ajatus kertoo juuri siitä, että Suomella on alalla paljon tehtävää ja menestys ei tule helpolla edes Pohjoismaiden voimien yhdistämisellä. Ennen kuin ratkaisua lähdetään hakemaan muualta, on suomalaisten mietittävä alan kehitystä myös maamme sisällä. Kun suomalaiset ovat tyytyväisiä omaan fiktioelokuvaan, katsojaluvut nousevat ja ala alkaa tehdä taloudellista voittoa. Tämä hyvinvointi näkyy myös ulospäin. Varmuus omasta osaamisesta ja suomalaisesta fiktioelokuvasta on tärkeä ja luottamusta herättävä piirre.

4.5 Suomi vähemmistötuottajana

Vähemmistötuottamisessa on kyse siitä, että jokin maa tai tuotantoyhtiö lähtee mukaan elokuvan tuottamiseen pienemmällä prosentilla kuin muut. Hemilän (2004) tekemän tutkimuksen mukaan vähemmistötuottajaksi lähtemiseen vaikuttaa esimerkiksi tarjotun aiheen tai toteutustavan kiinnostavuus, kansainvälistymistavoite, vastapalvelus tai vastapalvelustilanteen rakentaminen.

Myös Pohjola (2010) tarkastelee työssään Suomea vähemmistötuottajana sekä syitä ja seurauksia vähemmistötuottajaksi lähdeittäessä. Hänen tekemiensä haastattelujen pohjalta käy ilmi, että vähemmistötuottajaksi lähtemisessä kannattaa ajatella tulevaisuuden hyötyä omalle tuotannolle. Kuten aiemmin on todettu tarjoutuminen ensin avuksi toiselle saattaa palkita tulevaisuudessa.

Pohjolan haastatteluissa tuottaja Tero Kaukomaa toteaa, että vähemmistötuottajaksi lähtö kannattaa, jos kyseessä on vähintään 10% osuus (Pohjola 2010). Tästä voi päätellä, että Kaukomaa ei näe suurta hyötyä yhteistuotantoon lähtemiselle, jos taloudelliset hyödyt eivät ole tarpeeksi suuret. Pohjolan (2010) haastattelussa tuottaja Markus Selin täydentää Kaukomaata toteamalla, että pienemmät yhteistuotannot ovat vain apua toiselle tuotannolle. Ne eivät siis tuo suurta hyötyä vähemmistötuottajalle (Pohjola 2010). Selinin ajattelumalli tukeekin ajatusta siitä, että joskus tuottamisessa kannattaa miettiä pidemmän tähtäimen hyötyjä. Itse tilanteessa mukaan lähteminen pienellä prosentilla voi tuntua ylimääräiseltä työltä ilman kunnon vastiketta.

Pohjolan (2010) haastatteluista käy ilmi, että vähemmistötuottamisen rahoitusmalleista kolmikantarahoitus nousee ihanteellisimmaksi malliksi. Kolmikantarahoitukseen laskeaan jo aiemmin mainitut Suomen elokuvasäätiö, tv-kanava sekä levittäjä. Pohjola (2010) toteaa työssään, että summan tulisi olla sellainen, että prosentuaalinen osuus kasvaa tarpeeksi suureksi, jotta yhteistuottaminen on kannattavaa. Aleksi Bardy toteaa Pohjolan (2010) haastattelussa, että vähemmistötuottajan täytyy oppia rankentamaan tuotanto mahdollisimman yksinkertaiseksi, jotta yhteistuottamisesta olisi taloudellista hyötyä. Tähän auttaa mahdollisimman kokonaisten alihankintaketjujen käyttäminen. Pohjolan (2010) työssä Bardy painottaa näiden ketjujen itsenäistä toimintaa, jotta vähemmistötuottajalle ei koidu liikaa ylimääräistä työtä.

Kokonaisten alihankintaketjujen käyttäminen ja niiden itsenäinen toiminta ovat edesauttavia tapoja yhteistuotantoihin lähdeittäessä. Yhteistuotannon yksinkertaisena pitäminen karsii ylimääräistä työtä sekä tuotantoon osallistujien aikaa. Yhteistuottaminen ei saa olla liian vaikeaa tai muuten siihen lähteminen uudestaan voi tuntua raskaalta ja uusi yhteistyö voi loppua ennen alkuaan.

4.6 Suomen merkityksellisyys Pohjoismaisissa yhteistuotannoissa

Kuten aikaisemmin on todettu, on suomalainen fiktioelokuva vielä tuntematonta pohjoismaisesta fiktioelokuvasta puhuttaessa. Pohjoismaissa Suomen osuus elokuva-alalla ei ehkä ole vielä merkittävä, mutta tulevaisuus voi muuttaa suunnan. Valitsemalla oikeat toimintatavat, voi maastamme kehkeytyä vielä erittäin kilpailukykyinen pohjoismaisilla markkinoilla.

Vielä on kuitenkin paljon asioita, jotka seisovat menestyksen tiellä. Pohjola (2010, 10-11) kertoo työssään ettei Suomen kautta aukea esimerkiksi uusia markkina-alueita. Tämä pitääkin paikkaansa, koska Suomi ei ole yhteydessä idän elokuvamarkkinoille. Venäjän markkinat olisivat varmasti Pohjoismaissa sekä kansainvälisesti kiinnostavaa markkina-alueita elokuvan kannalta katsottuna. Pohjola (2010) on koonnut työhönsä laajasti suomalaisen elokuvan ongelmakohtia sekä positiivisia puolia. Tällä hetkellä Pohjola itse työskentelee Pohjola-filmi tuotantoyhtiössä tuottajana ja toimitusjohtajana. Hän perusti tuotantoyhtiön vuonna 2008 yhdessä käsikirjoittaja Mike Pohjolan kanssa. Pohjola-filmi tuottaa fiktiota, dokumentteja sekä pitkiä ja lyhyitä elokuvia. (Pohjola-filmi.)

Haastattelin Pohjolaa sähköpostitse keväällä 2015, jolloin hän kertoi työskentelevänsä dokumentti-elokuvan parissa. Tarkoitukseni oli avata hänen tämän hetkisiä ajatuksia pohjoismaisista yhteistuotannoista ja suomalaisen elokuvan asemasta. Ovatko hänen näkemyksensä kenties muuttuneet urakehityksen ja ajan mukana? Pohjola on keskittynyt urallaan yhteistuotantoihin dokumenttien saralla. Pohjola (2015) kertoo, että dokumentin kentällä pohjoismainen yhteistyö toimii oikein hyvin. Vaikka Pohjola (2015) ei fiktioelokuvan tilanteesta mainitsekaan, on kuitenkin innoittavaa että yhteistyö dokumenttielokuvassa onnistuu ja tuottaa hedelmää.

Pohjola (2015) mainitsee, että tärkeä pitching -tapahtuma dokumenttielokuvia rahoitettaessa on vuosittainen Nordisk Forum. Se järjestetään Nordisk Panoraman yhteydessä. Pohjola on ollut kyseisessä tapahtumassa pitchaamassa kahta projektia ja saanut sitä kautta kansainvälistä rahoitusta. Hän kertoo osallistuneensa lisäksi kaksi kertaa nuorille pohjoismaisille tekijöille suunnattuun Twelve for the Future –workshoppin. Pohjola (2015) näkee, että siitä on ollut hänelle suurta hyötyä. Hän nostaakin esimerkkiensä kautta esille tärkeän työssäänkin mainitsemansa verkostoitumisen. Erilaiset alan workshopit,

elokuvafestivaalit ja pitching -tapahtumat ovat erinomainen tapa tavata alan ihmisiä. Tällaiset tilaisuudet voivat olla alku yhteistyölle, kokemuksia jaetaan ja opitaan uutta. Varsinkin alalle tulevien ja kokemusta etsivien kannattaa hakeutua jo uransa alussa kansainvälisiin piireihin luomaan suhteita tulevaisuuden varalle.

Pohjola (2015) kertoo näkevänsä dokumenttielokuvan kentän kansainvälisenä ja pohjoismaisen yhteistyön toimivana kyseisellä kentällä. Hän toteaa oman urakehityksensä auttaneen ymmärtämään dokumenttielokuvan kenttää paremmin. Pitkien fiktioiden yhteistuotantomaailma on hänellä kuitenkin vielä edessäpäin. Maaliskuussa vuonna 2015 sähköpostihaastattelua käydesämme Pohjola (2015) kertoi olevansa mukana EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs) koulutuksessa. Tämä kertookin siitä, että Pohjola on menossa fiktion yhteistuotantomaailmaa kohti. Pohjola (2015) mainitsee, että Pohjola-filmin ensimmäinen pitkä fiktio *Ollaan vapaita* on kuitenkin tuotettu kotimaisella rahalla. Ollaan vapaita saapuu elokuvateattereihin elokuussa 2015. Tulevaisuus näyttää, onko Pohjola-filmi fiktioelokuvan seuraava pohjoismaisia yhteistuotantoja harjoittava tuotantoyhtiö.

Vaikka dokumentin kentällä menee Pohjolan (2015) mukaan hyvin, on Suomen asema fiktioelokuvassa vielä jäljessä muista Pohjoismaista. Kuitenkin esimerkiksi Eurimagesta rahoitusta haettaessa, on Suomen mukana olo merkityksellistä. Siinä vaiheessa toiveena on nimittäin mahdollisimman useat osatuottajat. Eurimages (European Cinema Support Fund) tukee Eurooppalaisia yhteistuotantoja ja mahdollistaa niiden rahoitusta. Tuki voidaan myöntää, jos tuotannossa on mukana vähintään kaksi Euroopan Unioniin kuuluvaa maata. Monitahoisessa yhteistuotannossa suurimman osatuottajan osuus budjetista ei saa olla yli 70% eikä vähimmäistuottajan osuus yli 10%. Kahden valtion välisessä yhteistuotannossa suuremman osuuden omaavalla ei saa olla yli 80% ja pienemmän osuuden omaavalla ei saa olla ali 20%. (Eurimages.) Tällainen tuki on pienille elokuvamaille korvaamatonta. Monet elokuvat jäisivät tekemättä ilman säätiöiden olemassa oloa.

Vaikka Suomi ei muualta maailmasta katsottuna eroa muista Pohjoismaista ja olemme monelle samaa aluetta, ei se poista erottuvuuden ja kotimaisen fiktioelokuvan teon tärkeyttä. Pohjoismaisilla elokuvamarkkinoilla voimme kuitenkin erottua. Siellä tiedetään, missä Suomi sijaitsee ja miten elokuva-alamme voi. Suomalaisen elokuvan arvostuksen nosto Pohjoismaiden keskuudessa on panostusta tulevaisuuteen. Yhdessä kansainvälisille

markkinoille lähteminen on helpompaa. Kun pienet pohjoisen maat tukevat toisiaan ja osoittavat arvostusta toistensa elokuvaa kohtaan, saattaa luottamus herätä myös muualla.

5 GENRE-ELOKUVAT – MAHDOLLISUUS YHTEISTUOTANTOIHIN?

5.1 Kolme genreä

Elokuva tähtää mahdollisimman suureen taloudelliseen voittoon. Tällaista päämäärää tavoitellaan usein tarjoamalla katsojille valmiilla kaavalla toteutettuja elokuvia. Lajityyppien eli genrejen käyttö kiinnittyy erityisesti Hollywoodin kulta-aikaan vuosikymmenillä 1930-1950. Genre onkin markkinointistrategia. Sen tarkoituksena on helpottaa katsojan valintaa vallitsevan elokuvatarjonnan joukosta. (Liukkonen 2003, 62.)

Valitsin tutkittavaksi kolme genreä, jotka nousivat esille opinnäytetyöprojektini aikana useampaan otteeseen. Kyseiset elokuva-genret ovat pohjoismainen rikoselokuva, animaatio sekä lasten- ja nuortenelokuva. Animaatio sekä lasten- ja nuortenelokuva mielletään useasti samaan genreen kuuluviksi, mutta nyt animaatio on laitettu omaan kappaleeseensa. Se on aikojen saatossa muuttunut omaksi genrekseen, jota ei ole enää tarpeen yhdistää lapsiin tai lapsille suunnattuihin elokuviin. Lasten- ja nuortenelokuva voidaan ajatella kohderyhmänä, mutta tässä kappaleessa olen luokitellut sen lajityypiksi. Suomalaisen fiktioelokuvan tarkastelu seuraavien genrejen kautta, voi auttaa suomalaisen elokuvan vahvuuksien erottamisessa.

Elokuva-ala on noteerannut genre-elokuvien voiman ja pohjoismaisten genre-elokuvien tueksi on perustettu Nordic Genre Invasion. Nordic Genre Invasion on alusta pohjoismaisten genre-elokuvien tuottajille ja tuotantoyhtiöille. Se perustuu markkinointiin, leviytykseen sekä yhteistyöhön Pohjoismaiden välillä. Tarkoituksena on yhdistää yleisö, elokuva ja mahdolliset yhteistyökumppanit myös kansainvälisellä tasolla. Keväällä 2015 Nordic Genre Invasion yhdisti 16 pohjoismaalaista tuotantoyhtiötä ja heidän elokuviaan. Projektipäällikkönä toimi Mikko Aromaa. (Nordic Genre Invasion.)

5.2 Pohjoismainen rikoselokuva

Pohjoismainen rikoselokuva on ollut jo pitkään maailmanlaajuisessa nousussa. Erityisesti skandinaavisesta rikoselokuvasta on tullut vientituote. Suomessa genre ei ole vielä löytänyt läpi eikä kansainvälistä menestystä ole suomalaiselle rikoselokuvalla löytynyt. Muissa Pohjoismaissa tilanne on kuitenkin toinen ja ehkä tämä voisikin olla tilaisuus Pohjoismaiden voimien yhdistämiseen. Kalle Kinnunen pohtii Pohjoismaista rikoselokuvaa ja

Suomen asemaa genressä Suomen kuvalehden artikkelissa ”Miksi pohjoismainen rikoselokuva menestyy mutta Suomi jäi junasta”.

Ruotsalaisen Stieg Larssonin *Millenium* -dekkarisarjaan perustuvat elokuvat menestyivät hienosti. Erityisesti Niels Arden Opleyn ohjaama ensimmäinen osa *Miehet jotka vihaavat naisia* (Men som hatar kvinnor, 2009) oli kansainvälinen menestys. Hollywood-studio Sony tuotti elokuvista englanninkieliset versiot, joista ensimmäinen oli *The Girl With The Dragon Tattoo* (2011). Koska elokuvat kuvattiin Ruotsissa, toivat ne Tukholmaan turismia ja paljon elokuva-alan ihmisiä. Tukholma on yksi kalleimpia paikkoja kuvata elokuvia, mutta tässä kohtaa miljöö oli ainukertainen. Kinnusen (2011) artikkelissa ohjaaja Peter Flinth toteaa: ”Hollywood tuli Tukholmaan, joka on maailman kallein paikka tehdä elokuvaa. Mutta miljöö on lyömätön. On ihan uutta, että he tulevat paikan päälle, eivätkä sijoita tarinaa vaikkapa San Franciscoon.” David Fincher ohjasi *The Girl With The Dragon Tattoo* –elokuvan, käsikirjoittajana toimi muun muassa Schindlerin listasta tunnettu Steven Zaillian ja miespääosassa oli James Bondeista tuttu Daniel Craig.

Kinnusen (2011) artikkelissa Peter Flinth puhuu ruotsalaisen rikoselokuvan tilanteesta: ”Olen tanskalainen, ja kun työskentelen nyt Tukholmassa, aistin elokuva-alalla vahvaa itsetuntoa. Tällä hetkellä Ruotsissa tehdään menestyviä ja hyviä elokuvia. It's the place to be, se on nyt paikka, jossa tapahtuu.”

Flinth toteaa Kinnusen (2011) artikkelissa, että Larsson –elokuvien tarkoituksena oli näyttää, että tällaiset aiheet voivat menestyä englanninkielisilläkin alueilla kielimuurista huolimatta. Tekstitetyillä elokuvilla on aina haasteensa Yhdysvalloissa ja Briteissä. Kun elokuvien korkea taso pystyttiin todistamaan, oli menestyminen mahdollista.

Muita menestyksekkäitä rikoselokuvatuotantoja ovat olleet muun muassa ruotsalaisen Jens Lapiduksen niin kutsuttuun Stockholm Noir -romaanitrilogiaan perustuva *Rahalla saa* (Snabba Cash), josta on tehty yhteensä kolme rikoselokuvaa. Norjalaisen Jo Nesbøn rikosromaniin *Kukkulan kuningas* pohjautuva *Headhunters* –elokuva on jo pelkästään pohjoismaisen tuoton ansiosta menestynein norjalainen elokuva.

Miksi juuri pohjoismainen rikoselokuva menestyy? Liza Marklund toteaa Kinnusen (2011) artikkelissa pohjoismaisen miljöön olevan täydellinen tapahtumapaikka rikoselokuville. Rauhallinen ja turvallinen yhteiskunta luo rikoksesta suuremman konfliktin. ”Yhdysvalloissakin tämä on oivallettu. Jos kerrot murhasta Washington DC:n lähiössä, se

on yksi viidestä samana päivänä. Mutta pienessä ja rauhallisessa yhteisössä murha on valtava asia”, kertoo Liza Marklund Kinnusen (2011) artikkelissa.

Kinnusen (2011) artikkeli kumoaa osaksi myös aiemmin ilmi tulleen ongelman suomen kielestä. Kinnunen (2011) toteaa, että mentäessä Pohjoismaiden ulkopuolelle, ei kieli-muuri ole syynä siihen miksei suomalainen rikoselokuva voisi menestyä. Ranskalaiset tai britit eivät välitä, onko elokuva ruotsiksi vai suomeksi.

Miksi suomalainen rikoselokuva ei kuitenkaan ole lähtenyt vielä nousuun? Larssonin filmatisointien menestys innosti Suomessakin. Esimerkiksi Harjunpää ja pahan pappi – elokuvat saivat pontta ruotsalaisten menestyksestä. Elokuva ei kuitenkaan saanut tuulta siipiinsä ja menestys Suomessakin jäi kehnoksi. Tämän vuoksi myös kansainväliset markkinat jäivät haaveeksi. Vares-elokuvien myötäkäyminen Suomessa on kuitenkin ollut positiivista. Menestyksen myötä Vares-elokuvista kaikki saivat valkokangas-esityksen. Kyseisten elokuvien menestymistä ulkomailla saattaa kuitenkin olla vaikeaa nähdä.

Tuottaja Aleksis Bardy toteaa Kinnusen (2011) artikkelissa: ”Suomalainen rikosfiktio on laaja-alaista, joskin hieman synkempää ja slaavilaisempaa kuin muissa Pohjoismaissa.” Saattaa olla, että juuri tämä synkkyys on syy, miksi emme ole vielä menestyneet kyseisessä genressä yrityksistä huolimatta. Tai sitten kyseinen piirre on tapa erottua joukosta. Synkempää kerrontaa rikoselokuvien saralla edustaa Aku Louhimiehen vuonna 2013 ilmestynyt *8-pallo*. Kiinnostusta *8-pallo* elokuvaa kohtaan on ollut myös kansainvälisellä tasolla ja esimerkiksi Göteborgin elokuvafestivaaleilla se oli ehdokkaana parhaan elokuvan kategoriassa. Suomalaisista näyttelijöistä maininnan arvoinen on Tobias Zilliacus, joka on näytteli yhtä pääosaa Ruotsin kaikkien aikojen kalleimmassa tuotannossa *Hypnotisoija* (Hypnotisören, 2012), jonka ohjasi Lasse Hallström. Kyseinen elokuva perustuu Lars Keplerin samannimiseen dekkariin.

Vaikka Suomessa ei lähitulevaisuudessa tehtäisi menestyksekkäitä rikoselokuvia, eikä genre olisikaan se johon Suomessa eniten panostettaisiin, voi kyseisissä tuotannoissa olla sijaa suomalaisten osaamiselle. Pohjoismaat menestyvät kyseisessä genressä, joten suomalaistenkin osaamisen vieminen kansainväliselle tasolle voisi olla mahdollista. Tämä olisi eteen pelaamista ajatellen verkostoitumista ja suhteiden luontia.

5.3 Animaatio

Animaatiolla on pitkä historia ja se on kiehtonut katsojia kautta aikojen. Yleisölle esitettiin värilliselle filmille kuvattua animaatiota ensimmäisiä kertoja jo 1800-luvun lopulla. Animaatiota voidaan pitää ihmisen kunnianhimoisena yrityksenä luoda elämän illuusio. (Lehtinen 2013, 6-8).

Animaatiota on monenlaista. Elokuvassa animaatio mielletään usein lastenelokuvien yhteyteen ja näin asia on varmasti joskus ollutkin. Nykyään animaatio on kuitenkin hyvin moniulotteista eikä se suinkaan ole aina lapsille sopivaa. Animaation avulla käsitellään lasten maailmasta irrallaan olevia rankkoja aiheita sekä näkökulmia.

Nykypäivänä 3D-elokuvat tavoittelevat koko ajan realistisempaa todellisuutta. Mallinnettu maailma luo unelmia ja mielikuvia sekä illuusion olemattomasta todellisuudesta. Teknologian kehittyessä avaa animaatio aivan erilaiset markkinat myös elokuvassa.

Suomalainen animaatio on lähivuosina tullut tunnetuksi maailmalla erityisesti Rovio Entertainment Ltd. pelikehittäjäyhtiön myötä. Suomessa Rovio Entertainment Ltd. nousi nopeasti kansainväliseen tietoisuuteen. Rovio tunnetaan parhaiten pelistään *Angry Birds*. Rovion liekki on nopean syttymisensä jälkeen lähtenyt hiipumaan ja nyt se hakee pelastusta Suomen kalleimmalla animaatiolla. Kyseisen animaatioelokuvan budjetti on 80 miljoonaa dollaria eli reilut 75 miljoonaa euroa (Helsingin sanomat). "Kaikenlaista meistä voi väittää, mutta ei ainakaan moittia rohkeuden puutteesta", toteaa Rovion toimitusjohtaja Pekka Rantala Helsingin sanomien haastattelussa 19.3.2015.

Tällainen rohkeus ja riskien ottaminen kuuluu erityisesti elokuva-alaan. Rohkeus voi viedä pitkälle ja onnistuessaan esimerkiksi Rovion animaatioelokuva voi olla kansainvälinen menestys. Animaatio voikin olla yksi osa-alue elokuvassa, joka erottaa Suomen Pohjoismaista jopa maailman laajuisesti. Jos animaation kehitys Suomessa jatkuu, saattaa muut Pohjoismaat kiinnostua yhteistyöstä tätäkin kautta. Animaation kentälle tulee nopeaa taktia uusia osajia ja heidän tukemisensa esimerkiksi koulutuksen kautta on tärkeää.

5.4 Lasten- ja nuorten elokuvat

Suomen elokuvasäätiön tilastoja tutkiessa käy nopeasti selville, että kotimaisessa elokuvassa katsojat luottavat vuosi vuodelta enemmän lasten elokuvaan. Lasten elokuvien katsojamäärät ovat selkeästi korkeammat kuin muiden elokuva-genrejen. Tilastot osoittavat selkeästi sen, miten lasten elokuvien suosio kasvaa ja kuinka vuosi vuodelta niitä tehdään yhä enemmän. Suomalainen elokuva-ala on huomannut suomalaisten lasten elokuvien suosion. Nyt voisikin olla hyvä aika miettiä niiden viemistä myös kansainväliselle tasolle.

Juha Rosenqvist (2003, 183-184) puhuu kirjan Tajua kankaalle – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa kappaleessa ”Sallittua lapsille” suomalaisesta lasten- ja nuortenelokuvasta. Rosenqvist (2003, 183-184) huomauttaa, että tähän lajityyppiin liitetään usein ongelmia ja rajoitteita. Mitä lapset saavat katsoa ja mikä on heille haitallista sisältöä? Asiaa voisi lähestyä kiinnittämällä huomion lasten- ja nuortenelokuvien laadukkaaseen sisältöön ja kyseisen genren tukemiseen. Lajityypin suosio on noussut, kun osaavat tekijät ovat laittaneet lasten- ja nuortenelokuvaan ammattitaitoaan ja lähteneet kehittämään genreä. (Rosenqvist 2003, 183-184.)

Suomen elokuvasäätiön tilastoista käy selville, että vuonna 2010 Suomessa tehtiin yksi pitkä lasten elokuva *Risto Räppääjä ja polkupyörävaras*. Se keräsi katsojia jopa 325 484, joka oli selkeästi enemmän keskimääräistä katsojamäärää nähden kyseisenä vuonna. Seuraavana vuonna 2011 lasten elokuvia tuli teattereihin kaksi ja vuonna 2012 elokuvia oli taas yksi. Vuonna 2012 ilmestyi *Risto Räppääjä ja Viileä Venla* ja se keräsi katsojia 309 388. Katsojamäärä oli kyseisenä vuonna jälleen kerran suuri muuhun elokuvaan verrattuna. Vuonna 2013 ilmestyi elokuva *Rölli ja kultainen avain*, joka keräsi 204 459 katsojaa. Vuonna 2014 pitkiä lasten elokuvia tuli ensi-iltaan Suomessa jo neljä kappaletta. Elokuvat olivat: *Ella ja kaverit 2 – Paterock* 69 622 katsojalla, *Onneli ja Anneli* 177 109 katsojalla, *Risto Räppääjä ja liukas Lennart* 265 907 katsojalla sekä *Muumit Rivieralla* 173 347 katsojalla. Vuosi 2015 tuo elokuvateattereihin taas useampia lasten elokuvia. (Suomen elokuvasäätiö.)

Suomessa järjestetään myös lasten elokuvafestivaaleja, joista esimerkkeinä Oulun kansainvälinen lasten- ja nuorten-elokuvien festivaali sekä Illusia-festivaali. Tällaiset festivaalit ovat toimiva tapa levittää suomalaista lasten elokuvaa myös ulkomaille ja saada

lisää katsojia myös kansainvälisesti. Festivaalit keräävät yhteen alan ihmiset ja verkostoituminen on helpompaa.

6 POHDINTA

Lähtökohtana opinnäytetyössäni oli kiinnostus siihen, miten suomalainen fiktioelokuva pärjää yhteistuotannoissa verrattuna muihin Pohjoismaihin. Millaista hyötyä tai haittaa yhteistuotantoihin lähtemisestä on Suomelle, jonka elokuvamarkkinat ovat vielä suhteellisen pienet. Se, onko suomalaisessa fiktioelokuvassa potentiaalia kasvulle ja kansainvälistymiselle, selviää lähitulevaisuudessa. Vielä läpimurtoa ei ole tapahtunut, ainakaan siinä mittakaavassa kuin Ruotsilla tai Tanskalla. Pohjolan (2010) tekemissä haastatteluisissa kävi selkeästi ilmi taloudellisen tuen tarve elokuvan teossa. Sisältölähtöisyys yhteistyön alkuna korostui. Jos sisältö vie muualle, on se luonteva alku yhteistuotannolle. Salomaakin (2014) toteaa, että tärkeintä yhteistuotantoon lähdettäessä on oikeanlaisten henkilökemioiden löytäminen. Visioiden ja työskentelytapojen on mentävä yhteen. Lähtökohtaisesti työskentelyyn lähdetään sisältö edellä ja tarinasta on kiinni paljon.

Muualla maailmassa pohjoismaisuus ei merkitse juuri mitään. On elokuvantekijöiden valinta lähdetäänpö elokuva brändäämään eksoottisena pohjoisen taidonnäytteenä käyttäen elokuvassa esimerkiksi luontoa ja erikoisia perinteitä. Toinen vaihtoehto on unohtaa tämä aspekti ja tähdätä siihen, että elokuva toimii erilaisille kohderyhmille maata tai kulttuuria katsomatta.

Suomessakin tähdätään korkealle ja siitä hyvä esimerkki on Jalmari Helanderin ohjaama vuonna 2015 ilmestynyt *Big Game*. Kyseinen elokuva leikittelee suomalaisuudella ja kääntää sen valttikortiksi massasta erottumisessa. Perinteet voi käyttää hyödyksi oikealla tavalla ja elokuvahistoriasta voi nostaa paljon tämän päivän suomalaiseen fiktioelokuvaan.

Elämme aikaa jolloin media on hallitsevampaa kuin koskaan aikaisemmin. Sosiaalinen media ja loputon kuvavirta etäännyttävä ihmisiä tästä hetkestä ja todellisuudesta. Menneisyyden kaipuu ja nostalgia ovat perusteltuja nykyihmiselle. (Taju kankaalla – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa, Outi Nieminen 2003, 80-81.) Perinteisiin ei kuitenkaan kannat jäädä makaamaan.

Tutkimukseni päätelmänä hyvä fiktioelokuva ei ole määritelty sen mukaan, onko se pohjoismaalainen. On mentävä sinne missä on potentiaalia, taitoa ja taloudellista varmuutta. Pohjoismaisilta naapureiltamme voimme varmasti oppia paljon. Lasten- ja nuorten elo-

kuvat ovat olleet suosittuja naapurimaissa ja niin myös Suomessa. Vuosi vuodelta niiden katsojaluvut pysyvät korkealla. Vaikka vakavaa draamaa tarvitaan ja fiktioelokuvan on tärkeää pysyä monipuolisena, kannattaa erityishuomio kiinnittää keveisiin fiktioelokuviin Tanskan esimerkkiä seuraten. Niille ainakin riittää tilastojen mukaan yleisöä.

Pohjoismaalaisuudesta voi nostaa esille monia asioita. Työtäni tehdessä itselleni yksi nousi ylitse muiden: pohjoismaalainen rohkeus. Vaikka kansamme määritellään usein ujoksi ja juroksi, ei sen tarvitse olla este. Pienet maat, pienet budjetit ja silti suuret unelmat. Tulevissa sukupolvissa ja tämän hetken osaajissa on toivoa kansainväliseen läpimurtoon. Elokuvan ja sen tekijöiden tukeminen näinä aikoina on erityisen tärkeää. Kun näytetään, että uusia ideoita otetaan vastaan ja ajatusta kansainvälisyydestä herätellään, löytyy suomalaisistakin rohkeutta. Suuret markkinat ovat ehkä muualla, mutta siellä on varmasti tilaa myös suomalaiselle fiktioelokuvalle ja sen tekijöille.

LÄHTEET

Aartolahti, H. tuotantokoordinaattori. 2014. Haastattelu 14.8.2014. Haastattelija Varis, M. Litteroitu. Helsinki.

Ahonen K., Rosenqvist J., Rosenqvist J. & Valotie P. (toim.) 2003. Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa.

Blind Spot Pictures Oy. Luettu 20.6.2014.
<http://www.blindspot.fi/>

Cowie, P. 1992. Scandinavian Cinema.

Edith Film Oy. Luettu 21.6.2014.
<http://www.edithfilm.fi/index.php?id1=85&lang=15>

Elokuvayhtiö Oy aamu ab. Luettu 21.6.2014.
<http://www.aamufilmcompany.fi/>

Eurimages. Luettu 2.2.2015
http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/default_en.asp

Helsinki-filmi Oy. Luettu 20.6.2014.
<http://www.helsinkifilmi.fi/yhteystiedot/>

Hemilä, H. 2004. Karikot ja menestystarinat kansainvälisissä elokuva-alan yhteistuotantohankkeissa. AVEK-julkaisu. Helsinki.

IMDb. Lars Von Trier. Luettu 10.1.2015
http://www.imdb.com/name/nm0001885/?ref_=nv_sr_1

IMDb. Nils Gaupen. Luettu 6.7.2014.
http://www.imdb.com/name/nm0310168/?ref_=fn_al_nm_1

IMDb. Into The White. Luettu 10.7.2014.
http://www.imdb.com/title/tt1876277/?ref_=fn_al_tt_1

IMDb. Ingmar Bergman. Luettu 30.7.2014.
http://www.imdb.com/name/nm0000005/?ref_=nv_sr_1

Introduction. Welcome to the Nordisk Film & TV Fond. Luettu 19.8.2014.
<http://www.nordiskfilmogtvfond.com/index.php/about-us/introduction/>

Kinnunen, K. 45/2011. Miksi pohjoismainen rikoselokuva menestyy mutta Suomi jäi junasta. Suomen kuvalehti.

Kinoproduction Oy. Luettu 21.6.2014.
<http://www.kinoproduction.fi/>

Kinotar Oy. Luettu 21.6.2014.
<http://www.kinotar.com/fi/etusivu/>

Laurio, N. 2010. Suomen Elokuva- ja videotyöntekijäin liitto SET ry. Elokuvan tuottaminen on lottoarvontaa. Luettu 16.2.2015.

Lumifilmi Oy. Luettu 20.6.2014.

<http://www.lumifilm.fi/pelicanman/en/pop/lumifilm.htm>

Nordic Genre Invasion. Luettu 21.5.2015.

<http://nordicgenreinvasion.com/>

Nuortila, E. 2013. Joukkorahoitus itsenäisen elokuvan rahoitusmuotona. Opinnäytetyö. Metropolia. Helsinki.

Oy Bufo ab. Luettu 21.6.2014.

http://bufo.fi/about_bufo/

Pantti, M. 2000. ”Kansallinen elokuva pelastettava”. Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla.

Periferia Productions. Luettu 20.6.2014.

<http://periferiaproductions.fi/periferia-productions/>

Pohjola, E. 2010. Pohjoismainen yhteistyö – suomalaisen elokuvan asema pohjoismaisissa yhteistuotannoissa. Taiteen kandidaatin opinnäytetyö. Helsinki.

Pohjola, E. tuottaja. 2015. Pohjoismainen yhteistyö - suomalaisen elokuvan asema pohjoismaisissa yhteistuotannossa. Sähköpostiviesti. elina.pohjola@pohjolafilmi.fi. Luettu 25.3.2015.

Pohjola-filmi. Luettu 1.4.2015

<http://www.pohjolafilmi.fi/yritys/>

Pystymetsä Oy. Luettu 21.6.2014.

<http://pystymetsa.fi/>

Salomaa, R. tuottaja. 2014. Haastattelu 14.8.2014. Haastattelija Varis, M. Litteroitu. Helsinki.

Snapper Films Oy. Luettu 21.6.2014.

<http://www.snapperfilms.com/me/>

Solar Films Inc. Luettu 20.6.2014.

<http://www.solarfilms.com/>

Suomen elokuvasäätiö. Luettu 2.7.2014.

<http://ses.fi/saatio/esittely/>

Suomen elokuvasäätiö. Vuositilastot 2004-2013. Luettu 17.6.2015.

<http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositalastot/>